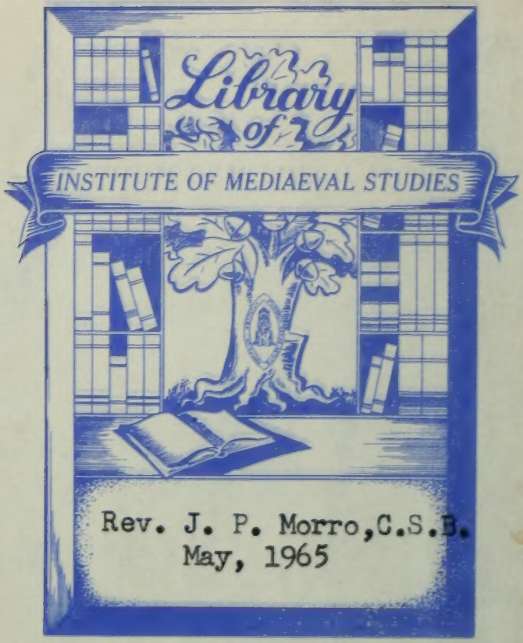
A. & M. Croiset

Manuel d'Histoire de la Littérature grecque

FONTEMOING & Cie Editeurs


Library of
INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
Rev. J. P. Morro, C.S.B.
May, 1965

THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
LIBRARY

MANUEL D'HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

Imp. Artistique « Lux »
131, boulevard Saint-Michel, Paris.

MANUEL D'HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

A L'USAGE DES LYCÉES ET COLLÈGES

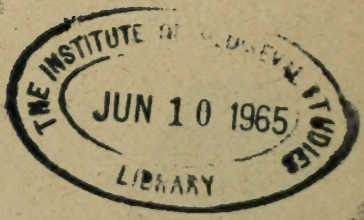
PAR MM.

Alfred CROISET
Membre de l'Institut
Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.

Maurice CROISET
Membre de l'Institut
Professeur de Littérature grecque
au Collège de France.

DIXIÈME ÉDITION
revue et corrigée

ANCIENNE LIBRAIRIE THORIN ET FILS
FONTEMOING & Cie, ÉDITEURS
Libraires des Écoles françaises d'Athènes et de Rome
de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire,
du Collège de France et de l'École Normale Supérieure.
4, rue Le Goff, à PARIS



26645

PRÉFACE

Ce *Manuel* n'est pas un ouvrage d'érudition : il s'adresse surtout aux élèves de l'enseignement secondaire et aux lecteurs qui veulent être rapidement informés sur les points essentiels de la littérature grecque. On en a donc écarté les controverses épineuses, les recherches d'authenticité, les énumérations de noms obscurs qui n'intéressent que les spécialistes. Mais, dans ces limites, imposées par les besoins du public qu'ils avaient en vue, les auteurs sont restés fidèles à l'esprit qu'ils avaient essayé de porter dans leur précédent ouvrage : c'est une histoire suivie qu'ils ont voulu faire, non une série d'études détachées sur les écrivains grecs, et ils se sont efforcés de combiner l'étude des divers artistes avec le sentiment de la continuité historique qui les relie les uns aux autres. Le principal personnage de cette histoire est le génie littéraire de la Grèce, dont ils ont raconté l'évolution depuis les origines jusqu'au temps où il semble s'éclipser par l'avènement du monde chrétien.

Les grands écrivains d'une nation sont ceux qui personnifient le génie national avec le plus d'éclat aux divers moments de son évolution et par lesquels s'accomplit ou se manifeste cette évolution. Un grand

écrivain est à la fois original et national. Il n'y a là nulle contradiction. Un Eschyle, un Platon, un Démosthène, ont sans doute une physionomie très personnelle, qui les distingue à la fois de leurs rivaux et de la foule obscure de leurs contemporains ; mais l'artiste le plus original tient à sa nation par toutes ses fibres. La langue qu'il parle, les formes littéraires où il enferme sa pensée, le fond même de ses idées et de ses sentiments lui sont fournis par le sol nourricier. Même l'écrivain révolté contre son temps s'appuie sur ce temps pour le combattre. C'est la tradition qui lui impose les problèmes à résoudre. C'est elle qui lui offre les solutions dont il ne veut pas, et, par là déjà, elle oriente sa pensée dans une direction dont il n'est pas maître. Sans les sophistes, Socrate n'aurait pas philosophé comme il l'a fait. Par cette dépendance à l'égard de ce qui l'entoure, l'œuvre de l'artiste rentre dans la série des effets et des causes qui constitue la trame de toute évolution. Son génie personnel est, si l'on veut, un accident, un hasard ; ou, du moins, il peut être considéré comme tel, du point de vue qui est celui de l'histoire littéraire ; car, s'il y a des causes définies à cet accident, à ce hasard apparent, elles nous échappent et ne sont même pas de notre domaine. Mais, dans l'évolution collective, l'accident tient peu de place : il y a une sorte de logique interne qui fait qu'à un âge de poésie succède un âge de réflexion et que des genres d'abord confondus se distinguent ; il y a un rythme naturel et fatal suivant lequel les affirmations et les contradictions, les tentatives en sens divers s'appellent les unes les autres. Détacher un individu de ce fond collectif et anonyme qui le supporte, c'est le rendre inintelligible. Il faut sans cesse l'y ramener et l'y confronter. Son originalité personnelle, loin d'y perdre, y gagnera

de nous apparaître avec plus de précision. Notre plaisir artistique aussi en deviendra plus vif : car, dans la voix d'un individu, nous entendrons résonner les harmonies obscures qui en font le timbre pénétrant et la richesse. Enfin, si c'est une noble joie que de comprendre, nous ennoblirons notre plaisir en le rendant plus intelligent. C'est cette conception de l'histoire littéraire qui nous a dirigés dans ce *Manuel* comme dans notre *Histoire de la Littérature grecque*.

La même préoccupation historique nous a conduits à donner une place aux écrivains chrétiens dans le tableau de la pensée grecque. L'hellénisme, en effet, a côtoyé le christianisme pendant trois siècles avant de disparaître dans le triomphe de la religion nouvelle. De là des modifications graduelles qui sont une partie intégrante de son histoire. On ne peut vraiment comprendre ni les derniers païens ni les premiers chrétiens, si l'on sépare arbitrairement les deux courants qui, dans la réalité, coulèrent si longtemps l'un à côté de l'autre et finirent par se mélanger.

Nous aurions beaucoup grossi ce volume, déjà chargé de matière, si nous avions cédé à la tentation de faire connaître les écrivains directement par des citations étendues. Nous avons dû nous priver du plaisir de faire de cette histoire une sorte d'anthologie. En général, nous n'avons admis les citations que dans la mesure où elles étaient nécessaires pour justifier une allégation. Si nous avons parfois dérogé à cette règle, c'est en faveur de quelques écrivains dont les textes ne sont pas d'un accès aussi facile que ceux des classiques proprement dits.

On répète souvent que l'étude du grec est en baisse dans l'enseignement secondaire. La chose est loin d'être prouvée. En tout cas, il n'y eut probablement jamais

d'époque où plus d'artistes, de poètes, de libres esprits de toute sorte aient été plus délicatement sensibles à la beauté propre de l'art grec sous toutes ses formes. Notre but serait pleinement atteint si nous pouvions contribuer à accroître en quelque mesure, dans la jeunesse de nos écoles et dans le public, ce goût intelligent pour la raison la plus gracieuse et la plus libre que le monde ait connue.

Septembre 1900.

A. C.

Dans ce *Manuel*, comme dans l'*Histoire* complète, les matières ont été réparties entre les deux collaborateurs, de la manière suivante :

Chapitres I à V, *Épopée*.....	Maurice Croiset
Chapitres VI à IX, *Lyrisme et Origines de la prose*.....	Alfred Croiset
Chapitres X à XV, *Drame attique au V^e^ et au IV^e^ siècle*.....	Maurice Croiset
Chapitres XVI à XX, *Prose ionienne classique et prose attique*.	Alfred Croiset
Chapitres XXI et XXII, *Comédie nouvelle et poésie attique hors du Théâtre*.....	Maurice Croiset
Chapitres XXIII à XXVI, *Littérature alexandrine*	Alfred Croiset
Chapitres XXVII à XXIX, *Littérature de l'Empire*.....	Maurice Croiset

MANUEL D'HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

CHAPITRE I

LES ORIGINES[1]

SOMMAIRE

I. La race. Son origine et sa formation. — II. Premières créations du génie grec. Traditions légendaires : les chanteurs thraces, Orphée, Musée, etc.; la poésie délienne, Olen. Hymnes primitifs. — III. Indices historiques de l'existence d'une poésie primitive. — IV. Formes les plus anciennes de la poésie narrative. — V. Autres formes de poésie. Origines du lyrisme.

1. La race. Son origine et sa formation. — La race hellénique appartient à la grande famille aryenne. Dans cette famille, elle forme avec la race italique un groupe distinct, caractérisé par l'étroite affinité des idiomes et par celle des principales conceptions religieuses.

Comment et en quel temps cette race s'est-elle établie sur le sol de la Grèce? Quelles y ont été les phases de son développement? Par quels progrès son caractère original

1. Pour les notions générales sur la race grecque, ses origines, ses migrations, nous nous contenterons de renvoyer aux histoires de la Grèce les plus récentes, en particulier à celles de Beloch, de Busolt, de Pöhlmann. Sur les dialectes, consulter l'ouvrage de R. Meister, *Die griechischen Dialecte*, remaniement du *De Græcæ linguæ dialectis* d'Ahrens (Gœttingen, 1830) et celui d'O. Hoffmann, *Die Griechischen Dialecte in ihrem histor. Zusammenhange.*

s'y est-il dégagé peu à peu de la barbarie primitive? Sur tous ces points, nous manquons de renseignements précis et sûrs. Mais, en combinant les traditions orales qui s'étaient conservées chez les Grecs eux-mêmes avec les révélations de l'archéologie et avec quelques témoignages fournis par les monuments de l'Égypte ou par la Bible, on aboutit pourtant à un certain nombre de résultats fort voisins de la certitude.

La race d'où sont sortis les Grecs de l'histoire nous apparaît, dans le deuxième millénaire avant notre ère, comme répandue, en tribus de noms divers, sur le littoral de l'Asie-Mineure, dans les îles de la mer Égée, en Thrace, en Macédoine et dans la péninsule hellénique. On ne peut rien dire de certain jusqu'ici sur son pays d'origine. Bien que la tradition ait réuni ces tribus sous la dénomination commune de *Pélasges*, il est certain qu'elles ne formaient pas un peuple. On ne saurait même affirmer qu'il y eût entre elles communauté d'origine et de langage. En tout cas, cette communauté comportait des différences sensibles entre les divers groupes, différences qui devaient s'accuser de plus en plus, à mesure que chacun d'eux se développait dans les conditions qui lui étaient propres. Il y avait, selon les lieux, des tribus agricoles et des tribus guerrières, des montagnards, des navigateurs, des pâtres, des chasseurs. Cette période *pélasgique* fut une période d'élaboration confuse, pendant laquelle la future race grecque semble avoir vécu, pour ainsi dire, dans un état inorganique.

Du xv^e^ siècle environ jusqu'au xii^e^, on voit surgir de ce fond obscur, probablement sous des influences issues d'Égypte, de Phénicie, d'Assyrie, de Phrygie, un certain nombre de groupes marqués de caractères plus distincts, qui prennnent chacun déjà une individualité historique C'est la période qu'on peut appeler *préhellénique*, intermédiaire entre l'âge primitif et l'âge hellénique proprement

dit. Les groupes d'Asie deviennent plus asiatiques, sous les noms de Dardaniens, de Lyciens, de Cariens, de Lélèges. Au contraire, ceux des îles et d'une partie de la Grèce propre, surtout sur le rivage oriental, laissent apercevoir déjà une physionomie ionienne; ils sont à demi tournés vers l'Orient, mais ils s'en détachent, ils reçoivent du dehors et ils font prospérer chez eux des éléments précieux de civilisation. Parmi eux, se constituent bientôt, sur certains points au moins, des sociétés guerrières, des royautés fortes et entreprenantes; ce sont, en Phthiotide et dans le Péloponnèse, les dynasties achéennes; en Crète, la puissance de Minos; en Béotie, les principautés minyennes. Il y a là environ trois ou quatre siècles de vie héroïque, de grandes entreprises, de guerres, et aussi de développement intellectuel, religieux, économique et social. C'est pendant ces siècles que s'amasse la matière de la poésie future; c'est l'âge des Argonautes, celui des guerres de Thèbes, de Troie, d'Héraclès, de Thésée, des Pélopides et des Labdacides. Grands événements et grands noms idéalisés, que nous ne connaissons plus que par des légendes, mais au travers desquels nous entrevoyons pourtant une réalité orageuse et féconde.

Vers le XII^e^ siècle, des mouvements importants se produisent parmi les tribus préhelléniques, et alors commence la période d'*hellénisation;* elle se prolonge jusqu'au milieu du VIII^e^ siècle environ, où s'ouvre l'ère des Olympiades. C'est dans cette période que l'unité hellénique se constitue, sans effacer d'ailleurs les distinctions originelles : les Grecs deviennent vraiment un peuple. L'établissement des Doriens dans le Péloponnèse donne lieu à la formation d'un certain nombre d'États réguliers, pourvus d'une discipline sociale et d'une puissance durable. Par contre-coup, les tribus voisines s'organisent plus fortement. L'Attique en particulier devient alors, elle aussi, un État, et son caractère ionien s'accuse, par opposition au caractère dorien de Sparte. Beaucoup des anciens habitants de la Grèce propre, chassés

de chez eux par suite des invasions, vont s'établir sur le rivage d'Asie, où se trouvaient depuis longtemps des populations de même origine. Ils y créent en quelque sorte une Grèce nouvelle, particulièrement active et entreprenante. Au milieu de ces mouvements divers, les affinités primitives prennent plus d'importance, puisqu'elles déterminent les courants d'émigration et les alliances. Les Doriens d'une part, les Ioniens de l'autre, apparaissent désormais comme deux groupes rivaux, nettement caractérisés : les premiers plus attachés à la tradition, plus disciplinés, plus austères, et plus enfermés en eux-mêmes; les seconds, plus mobiles, plus enclins à la liberté et aux innovations, plus ouverts aux influences du dehors. Quant aux autres tribus, qui ne se rattachent ni aux Doriens ni aux Ioniens, l'usage les a groupés sous le nom d'Éoliens; groupement factice qui rapproche des éléments différents, mais qui oppose le vieux fonds primitif aux deux unités ethniques nouvellement prédominantes. Au reste, Doriens, Ioniens, Éoliens, tous, en face des « Barbares » qu'ils rencontrent dans l'essor de la colonisation, prennent une conscience de plus en plus nette de leur fraternité d'origine. Le nom d'Hellènes, né dans la Grèce du Nord, puis répandu probablement dans la Grèce centrale par l'amphictyonie delphique, s'élargit alors rapidement. En raison de son caractère antique et religieux, il s'élève vite au-dessus des dénominations particulières qui divisent les tribus et les États. De proche en proche, il est accepté ou revendiqué par tous. Il atteste l'unité nationale et il la fortifie. Celle-ci est d'ailleurs consolidée par l'institution des grandes fêtes panhelléniques et par leur rapide développement. Le commencement des Olympiades marque le moment où l' « hellénisme » entre dans l'histoire.

Le peuple qui s'était ainsi formé fut peut-être le mieux doué pour les arts qui ait jamais existé. La curiosité, la vivacité des impressions, la promptitude de l'intelligence, le goût du raisonnement étaient associés en lui à la force créatrice

de l'imagination, au sens de la vie et à un remarquable instinct de la beauté. Un heureux équilibre de facultés le prédisposait à aimer la mesure. Il savait voir, écouter, observer, se mettre par conséquent en contact perpétuel avec la réalité ; mais il ne se laissait pas écraser par elle ; son esprit vif la dominait au contraire ; il la simplifiait, l'idéalisait, se l'appropriait par une connaissance méthodique, ou l'imitait par un art intelligent et libre. Il a ouvert, avec une sûreté de coup d'œil et une hardiesse admirables, toutes les grandes voies de la pensée, et il a créé des formes d'art qui ne semblent pas pouvoir être surpassées. Le caractère distinctif de sa littérature sera d'être à la fois spéculative et artistique : sans dédaigner le moins du monde l'utilité pratique, elle visera instinctivement au delà, à la science d'une part, à la beauté de l'autre.

2. Premières créations du génie grec. — Traditions légendaires. Les chanteurs thraces, Orphée, Musée, etc. ; la poésie délienne ; Olen. Hymnes primitifs. — Les premiers efforts de la race grecque pour traduire ses sentiments par la parole nous échappent presque entièrement. Le plus ancien monument de la littérature est pour nous l'*Iliade*, dont aucune partie ne paraît remonter au-delà du IX^e^ ou, tout au plus, du X^e^ siècle avant notre ère. Mais l'*Iliade* est l'œuvre d'un art déjà très avancé, et elle laisse deviner toute une longue évolution antérieure dont elle est le terme. Cette évolution, nous pouvons affirmer qu'elle a dû remplir plusieurs siècles ; mais nous ne la connaissons plus directement ; et, déjà, dans l'antiquité, quand l'histoire littéraire est née, l'histoire littéraire l'ignorait. Essayons du moins, puisqu'il est impossible aujourd'hui de faire mieux, de nous la représenter à grands traits, en mettant à profit les données diverses dont nous disposons.

La tradition conservée en Grèce faisait vivre dans les temps primitifs un certain nombre de chanteurs sacrés, fils des dieux ou favoris des Muses. Tels étaient Orphée, Linos,

Musée, Pamphos, Eumolpe, Thamyris. Ce qu'on racontait à leur sujet était de nature purement légendaire ; quant aux œuvres qu'on leur attribuait, c'étaient des compositions apocryphes, nées bien des siècles plus tard. Ces noms, en somme, semblent purement fictifs. De quelque manière qu'ils aient été mis en circulation, ils ont servi à expliquer ou à autoriser certains rites ; ils sont mêlés, presque tous, à l'histoire de la religion grecque : ils n'appartiennent vraiment pas à celle de la littérature.

Toutefois, les traditions qui les concernent ne doivent peut-être pas être négligées entièrement. Elles nous signalent les régions septentrionales du monde grec, la Thrace, la Piérie, comme le lieu d'origine de la plupart de ces chanteurs légendaires et, par conséquent, comme le point de départ des plus anciens chants connus. En cela, elles se rencontrent avec d'autres traditions qui font aussi de la Piérie le lieu d'origine des Muses. On peut conjecturer de là que de ces régions ont dû venir, dans des temps lointains, certaines formes de cultes qui comportaient des chants religieux.

D'autres chanteurs de même sorte, plus spécialement voués à Apollon, tels qu'Olen, Phœbammon, Chrysothémis, nous sont donnés comme originaires des îles de la mer Egée, en particulier de Délos et de la Crète, et la poésie qu'on leur attribue est rattachée par son inspiration première à la Lycie. Le plus connu d'entre eux était Olen, qu'on disait venu de Lycie à Délos ; les femmes déliennes, au temps d'Hérodote (v^e^ siècle), chantaient encore des hymnes qu'il était censé avoir composés.

Ainsi la Grèce des temps historiques avait conservé, sous ces légendes, le souvenir vague d'une poésie très ancienne, liée à des cultes qui étaient venus du Nord et de l'Orient ; c'était par les hymnes de ces antiques chanteurs qu'elle croyait avoir préludé à sa grande poésie épique. Rien n'est plus vraisemblable en soi. Et en écartant même les légendes,

on arrive, par l'étude des faits connus, à des conclusions très voisines de ces traditions.

3. Indices historiques de l'existence d'une poésie primitive. — L'archéologie a pu constater, par l'étude des monuments, qu'il y avait eu une floraison des arts plastiques en Grèce dès la période préhellénique. On a trouvé à Orchomène, à Tirynthe, à Mycènes, et sur divers autres points, en Attique, en Laconie, dans les îles, en Crète principalement, des restes d'enceintes fortifiées, des palais, des sépultures, avec quantité d'objets en or, en cuivre, en pierres ciselées, en verre de couleur, ou en terre cuite, qui permettent d'imaginer à peu près la vie des princes de ce temps. On voit qu'ils aimaient le luxe, et que ce luxe n'était pas un faste grossier, mais qu'il était empreint déjà du sens de l'art. Ces princes étaient guerriers et chasseurs. Lorsqu'ils célébraient les cérémonies de leur culte ou qu'ils rassemblaient leurs compagnons dans les grandes salles de leurs palais, toutes brillantes de peintures et de revêtements métalliques, n'avaient-ils pas déjà des poètes pour chanter les légendes de leurs dieux et pour glorifier leurs ancêtres ?

Les poèmes de l'âge homérique ont pour fondement tout un cycle de mythes et de récits héroïques, qui ont dû être élaborés peu à peu. Les plus anciens de ces poèmes nous montrent qu'au temps où ils naquirent, ce cycle était fort développé. Les relations généalogiques des dieux et leurs attributs essentiels constituaient déjà une ample série de traditions. Et ces traditions n'appartenaient pas à la région où naissaient alors ces poèmes, c'est-à-dire à la Grèce d'Asie; beaucoup d'entre elles se rapportaient à des lieux déterminés de la Grèce continentale; raison sérieuse de croire qu'elles venaient de là et qu'elles y avaient grandi. C'étaient dans les chants simples qui accompagnaient les sacrifices qu'elles avaient dû recevoir leur première forme. Ce qui est vrai des dieux l'est aussi des héros. L'épopée

ionienne repose sur une histoire fabuleuse qui se rapporte aux dynasties achéennes, minyennes, cadméennes, c'est-à-dire à la période préhellénique et à la Grèce propre ; et, au moment où nous la voyons apparaître, elle se sert de cette histoire comme d'une matière ancienne et connue. Cela nous induit à penser qu'elle a recueilli en naissant l'héritage d'une poésie antérieure, qui avait fleuri en Grèce et sous l'influence de ces vieilles dynasties.

La forme de la poésie homérique conduit d'ailleurs aux mêmes conclusions. Cette poésie use d'une versification savante, qui a dû, avant d'arriver à ce degré de perfection, être assouplie par un long usage. Elle emploie, en outre, toute une phraséologie traditionnelle, qui se montre déjà formée dans ses œuvres les plus anciennes. Cette phraséologie se rapporte aux désignations des dieux et de leurs attributs, à celles des héros et à leurs relations de famille, aux principaux actes de la vie héroïque, c'est-à-dire au combat et à l'assemblée. Et, chose décisive, bien que les poèmes où nous la trouvons soient ioniens, elle est en grande partie de forme éolienne. Il est donc probable qu'elle a été apportée dans l'Asie grecque par les descendants des Achéens, mais qu'elle s'était constituée déjà chez leurs pères, sur le sol grec, dans les siècles qui ont précédé immédiatement l'émigration.

4. Formes les plus anciennes de la poésie narrative. — Ce qui vient d'être dit nous permet de déterminer, par leurs traits essentiels, les formes de cette poésie préhomérique.

Son premier fonds, ce sont les hymnes, c'est-à-dire des chants en l'honneur des dieux, récités probablement pendant le sacrifice. En un temps où la pensée n'était capable encore que des créations les plus simples, ces hymnes ont dû se composer surtout d'énumérations d'attributs, d'indications généalogiques, de brefs récits et de formules de prière.

Puis, à côté de ces hymnes, et probablement sous leur influence, ont dû naître des récits héroïques, qui retraçaient les origines des familles princières et des tribus, les généalogies des héros, leurs principales actions, les fondations des villes, leurs alliances et leurs guerres. Ces récits étaient déjà de l'épopée, mais de l'épopée élémentaire et diffuse encore, qui, sans doute, ignorant les longs développements, les tableaux, la peinture détaillée des sentiments, s'en tenait à une narration naïve, sans détours et sans ampleur.

Hymnes et récits, toutes ces compositions primitives étaient en un langage qui, par la force des choses, a dû prendre rapidement un caractère à demi conventionnel, soit parce que la poésie restait plus attachée que le parler courant aux formes anciennes, soit parce qu'elle visait instinctivement à une certaine noblesse. Elles étaient toutes en vers : car la versification, chez tous les peuples, est, par une sorte de nécessité, la première forme de l'art littéraire. Cette versification avait été créée par la mélodie et le rythme du chant, dont la poésie alors ne se séparait pas. Quelles qu'en fussent les règles précises et quels qu'en aient été les états successifs, c'est d'elle qu'est né l'hexamètre homérique. Le chant était accompagné d'un instrument à corde, très simple, qui eut d'abord quatre notes seulement, puis sept : c'était la phorminx ou cithare, dont on attribuait l'invention à Hermès, bien que l'instrument lui-même appartînt à Apollon.

5. Autres formes de poésie. — Origines du lyrisme. — A côté de cette poésie héroïque et hiératique, il n'est pas douteux que l'instinct populaire n'eût aussi ébauché, dès ces temps reculés, d'autres sortes de chants appropriés à certaines circonstances de la vie domestique. La plus ancienne épopée atteste l'existence de lamentations funèbres ou *thrènes* (θρῆνοι), de chants nuptiaux ou *hyménées* (ὑμέναιοι), de chants d'actions de grâces ou *péans* (παιᾶνες) et aussi de

divers genres de chants rustiques, qui se mêlaient aux travaux de la campagne. Les paroles de ces chants ne pouvaient être que fort simples; car l'âme humaine était bien loin encore de savoir analyser ses sentiments; quelques mots répétés lui suffisaient pour se soulager de ses émotions. Les airs eux-mêmes n'étaient peut-être pas tous nés sur le sol grec; quelques-uns pouvaient être venus du dehors; ils avaient plu, et ils s'étaient transmis de proche en proche. Airs et chants constituaient ensemble une forme élémentaire de poésie qui avait son caractère propre. Elle n'était pas narrative comme celle dont il a été question précédemment; elle exprimait directement les sentiments actuels de ceux qui en faisaient usage. Et ces sentiments étaient collectifs, c'est-à-dire communs à un groupe déterminé, parents, amis, frères d'armes ou compagnons de travail. Il y avait donc là vraiment le germe du futur lyrisme choral.

Ainsi, dès les temps antérieurs à l'histoire, nous entrevoyons en Grèce, sous forme d'hymnes, de récits héroïques, de chants variés, toute une végétation première de poésie qui commençait à sortir de terre. Ces pousses, jeunes et vigoureuses, allaient grandir rapidement, et, en grandissant, développer chacune ses caractères propres. La première qui fleurit avec éclat fut l'épopée. Voyons comment se produisit cette floraison.

CHAPITRE II

DÉBUTS DE L'ÉPOPÉE HÉROÏQUE HOMÈRE ET LES HOMÉRIDES

SOMMAIRE

I. Essor de la poésie épique dans la Grèce d'Asie après l'émigration. — II. Période éolienne ; période ionienne. Smyrne, Chios. — III. Homère. — IV. Les aèdes et leur public. Récitations épiques. — V. Étendue des récits épiques. Vue générale sur la formation des grandes épopées — VI. Transmission des chants épiques. Les Homérides. Durée de la période épique. — VII. Caractères généraux de l'art épique.

1. Essor de la poésie épique dans la Grèce d'Asie après l'émigration. — L'événement qui paraît avoir déterminé le grand essor de la poésie épique vers le x^e^ siècle avant notre ère, ce fut la série d'émigrations qui avaient amené sur le littoral asiatique, dans le cours du xi^e^ siècle, une partie des énergiques populations chassées de Grèce par les Doriens.

Dépossédés de leur pays natal, et mal assis encore sur un sol nouveau, ces Grecs se rattachèrent avec un intérêt plus passionné à leurs traditions. Elles représentaient pour eux l'âme de la patrie. D'ailleurs les circonstances mêmes de leur établissement en Asie durent rajeunir et développer quelques-unes de leurs légendes. Les Éoliens, qui s'établirent à Lesbos et en Troade, eurent à lutter contre les peuples qui occupaient ce pays. Les chefs achéens qui les commandaient furent dans le cas de renouveler là les

hauts faits que leurs légendes attribuaient à leurs ancêtres, à Agamemnon et à ses compagnons. Ainsi les vieux chants qui commémoraient les exploits de ces héros reprirent tout à coup une actualité inattendue. Ils sortirent du passé pour idéaliser les choses du jour. Ils servirent à satisfaire et à exalter les sentiments dont les cœurs étaient pleins.

2. Période éolienne; période ionienne; Smyrne, Chios. — Cela explique pourquoi le chant épique dut se développer d'abord dans la partie éolienne de l'Asie Mineure. Nulle part les forces morales qui le favorisaient n'étaient aussi puissantes. D'ailleurs, les aèdes, attachés dans la Grèce propre aux princes achéens, avaient dû les suivre quand ils émigrèrent. Avec eux, s'il est permis de parler ici le langage de la légende, la tête et la lyre d'Orphée avaient abordé à Lesbos. De cette période éolienne du développement épique, nous ne savons rien. L'épopée grecque, devenue bientôt ionienne, a oublié ses propres origines. Mais ces origines méconnues sont restées imprimées en elle d'une manière ineffaçable. Non seulement, dans sa forme nouvelle, elle a conservé des traces du dialecte dont elle usait déjà sans doute dans la Grèce propre et dont elle continua d'user dans l'Éolie asiatique, mais, en outre, son œuvre la plus ancienne et la plus belle, l'*Iliade*, est, dans son fond, un chant éolien, car elle célèbre surtout Achille, de race thessalienne, et les ancêtres des chefs qui avaient conduit l'émigration éolienne.

Toutefois, c'est dans la partie ionienne de l'Asie Mineure que l'épopée semble s'être vraiment développée. Le langage qu'elle parle dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée* est dans l'ensemble un langage ionien[1]; les mœurs même, la façon de penser et de sentir y ont une couleur ionienne; et enfin d'importants éléments de tradition ionienne sont intime-

1. Sur la langue homérique et les divers éléments dont elle se compose, consulter spécialement les prolégomènes de Christ, *Iliadis carmina*. Leipzig, 1884.

ment associés dans ces deux poèmes aux éléments de tradition éolienne. Tout cela ne s'explique bien que par une seule hypothèse. Il faut admettre que les vieux chants épiques, après avoir pris un rapide et brillant développement en Éolie à la suite de l'émigration, ont passé de là en Ionie, et que le génie ionien, s'en emparant, en a tiré l'épopée proprement dite.

Cette vue est d'ailleurs confirmée indirectement par toutes les traditions antiques. Celles-ci sont à peu près unanimes à assigner pour patrie à Homère, c'est-à-dire au plus grand représentant de l'épopée primitive, l'Ionie. Il est vrai qu'elles hésitent entre plusieurs villes ioniennes; mais ce sont là pour nous divergences sans importance. Et, en réalité, cette hésitation est surtout apparente. Car, si l'on écarte les combinaisons où la fantaisie a trop de part, il est aisé de reconnaître que la tradition nous oriente nettement vers deux points, qui sont Smyrne et Chios. Or Smyrne, éolienne d'origine, devenue ensuite ionienne, est justement l'endroit où a dû s'opérer le plus aisément cette fusion des éléments éoliens et ioniens dont nous venons de signaler la trace; et l'île de Chios, située en son voisinage, peuplée d'Ioniens, mais en relations constantes avec l'Éolie, ne se prêtait pas moins à cette appropriation ionienne d'un art éolien.

Si l'Ionie a eu ce privilège de recueillir ce qui avait été préparé dès longtemps et de donner à la Grèce la première œuvre où son génie s'est manifesté avec éclat, elle le dut à certains avantages naturels. C'était la partie la plus riche de la côte d'Asie. Les rives de ses fleuves, ses terrains d'alluvion, ses coteaux ensoleillés se prêtaient à de faciles cultures. Puis, l'occupation même du sol y fut moins sanglante, malgré les guerres avec la Lydie. On y connut plus qu'ailleurs la richesse et la paix, favorables à un art qui devait s'épanouir naturellement dans les grandes demeures, au milieu des festins. Enfin et surtout, les

Grecs de cette région, par suite de leurs relations avec la Lydie, avec la Phrygie, avec la Phénicie, et, par elles, avec l'intérieur de l'Asie, semblent avoir été animés d'un esprit d'innovation et de progrès dont la poésie tira profit.

3. Homère[1]. — La naissance de l'épopée était rattachée par une tradition constante à la personne d'un grand poète, dont l'antiquité fit une sorte de dieu. Ce poète est Homère.

Il n'eut jamais d'histoire. On ne savait au juste ni le lieu de sa naissance, ni celui de sa mort, ni même le temps où il avait vécu. Plusieurs villes d'Ionie se disputaient l'honneur de lui avoir donné le jour; d'autres voulaient, au moins, l'avoir reçu dans leurs murs; mais tout cela s'appuyait uniquement sur des prétentions locales et des combinaisons arbitraires. On se le représentait comme un chanteur aveugle, qui avait vécu pauvre, errant de ville en ville, tantôt accueilli avec faveur, tantôt repoussé, payant ses hôtes avec des poèmes. Les diverses notices biographiques qui nous sont parvenues sur lui datent toutes de la période de l'Empire; elle nous ont conservé, à peu de chose près, ce qui se racontait depuis longtemps dans les écoles grecques, simples légendes auxquelles aucun homme de sens n'attribuait une véritable valeur historique. On croyait à l'existence d'Homère, parce qu'elle était attestée par des œuvres immortelles, mais on ne savait sur lui rien de certain ni de précis.

La critique moderne, en face de traditions aussi vagues,

1. Notices biographiques :

Les notices anciennes sont réunies dans Westermann, *Vitarum scriptores*, I-VIII. Brunswick, 1841. On les trouve, en outre, dans quelques éditions d'Homère. Voir aussi Harpocration, *Lexique*, art. Ὁμηρίδαι.

A consulter :

Nitzsch, *Meletematum de historia Homeri*, fasc. II, pars altera, Kiel, 1834; Sengebusch, *Dissertationes homericæ*, I et II, jointes à l'*Iliade* et à l'*Odyssée* de la Bibl. Teubner; F. Cauer, *Grundfragen der Homerkritik*, 2e édit., Leipzig, 1909.

ne pouvait manquer d'élever des doutes. Sans entrer ici dans des discussions complexes, il importe de dire brièvement dans quelle mesure ces doutes sont légitimes. L'*Iliade*, comme nous le verrons, semble, en son état actuel, résulter du travail successif de plusieurs poètes ; mais on s'accorde de plus en plus à reconnaître qu'elle a été tout au moins ébauchée par le plus ancien d'entre eux, de telle façon qu'il peut en être considéré comme le principal auteur. Il a donc existé nécessairement, au début de l'évolution de ce poème, un homme de génie, qui a été, par la grandeur incomparable de son invention, le père de l'épopée grecque. Cet homme était ionien, puisque son œuvre est ionienne. Il a dû composer soit à Smyrne, soit à Chios, d'après ce qui a été dit plus haut. Smyrne lui voua un culte qui a duré dans les temps historiques ; Chios le considérait comme l'ancêtre éponyme d'une de ses plus anciennes familles. Il n'est pas sûr qu'il s'appelât réellement Homère, car tous les vieux poèmes de ce temps étaient anonymes ; et il est très possible que ce nom ait été tiré de quelque légende ou emprunté aux traditions mythologiques d'une famille. Au fond, peu importe. Si l'existence du poète est incontestable, il n'y a aucun inconvénient à lui attribuer dans l'usage le nom sous lequel il n'a cessé d'être connu.

Homère ne peut avoir pour nous aucun trait particulier en dehors de ceux qui sont imprimés dans son œuvre. Ce fut un aède semblable à ceux qui sont dépeints dans l'*Odyssée*. Il reçut comme eux la tradition épique des mains de ses devanciers et il la transmit comme eux à ses successeurs ; mais sur cette tradition, il grefla une œuvre personnelle dont nous montrerons plus loin la grandeur.

4. Les aèdes et leur public. — Récitations épiques [1]. — Pour nous représenter ce qu'il était et dans quelles condi-

[1]. **A consulter :**

Textes anciens : *Odyssée*, chants I, VIII, XXII. — Sur le Μέγαρον et le palais homérique : Buchholtz, *Homerische Realien*, II,

tions il composa, mettons-nous sous les yeux la condition des aèdes en général et les mœurs de leur public.

Ce public se composait surtout des riches citoyens des villes et des bourgs. Adonnés à l'agriculture, et plus tard au commerce, guerriers quand il le fallait, les chefs de famille formaient une aristocratie qui avait à sa tête des rois, censés issus des dieux. Chacun d'eux vivait dans une vaste demeure, entouré de ses fils et de ses serviteurs, les uns esclaves, les autres mercenaires ; il avait là ses appartements, ses trésors et ses magasins. Au milieu de la demeure se dressait une construction, appelée proprement le μέγαρον. Là était la grande salle où le chef de famille prenait ses repas avec les siens et recevait ses hôtes ; le toit, soutenu par des piliers, était percé d'une ouverture à la partie centrale pour laisser échapper la fumée ; sous cette ouverture se trouvait le foyer toujours allumé ; on y faisait bouillir l'eau et rôtir les viandes. La simplicité des mœurs était en rapport avec celle de la maison. Les hommes de ce temps causaient peu, au sens que nous donnons à ce mot, car ils n'avaient que peu d'idées à échanger. Leurs jugements étaient brefs, sentencieux, traditionnels ; ils avaient, sur toutes les choses essentielles, des opinions arrêtées, que personne ne mettait en question.

Ce qui leur plaisait surtout, c'étaient les récits. Ne discutant pour ainsi dire pas, ils n'avaient rien de mieux à faire pour se divertir, tout en se reposant, que de se raconter mutuellement ce qu'ils avaient vu ou entendu dire. L'étranger, qui apportait des nouvelles ou qui décrivait des choses inconnues, était accueilli avec joie. A défaut d'étranger, il fallait à une telle société des narrateurs attitrés, qui eussent pour métier de charmer les réunions ami-

2e part., Leipzig, 1883 ; W. Helbig, *l'Épopée homérique*, trad. Trawinski, Paris, 1894 ; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. VI et VII.

cales en débitant de longs récits. Les aèdes étaient justement ces narrateurs.

Doué de facultés particulières, l'aède s'était formé à la récitation par une éducation appropriée. Un maître, son père quelquefois, lui avait enseigné à jouer de la cithare et à déclamer en mesure, d'une voix sonore et cadencée; il lui avait appris aussi les règles de la versification et de la langue poétique; enfin, il lui avait transmis toute une série de chants composés par lui-même ou par d'autres. Cette transmission se faisait sans doute oralement; car il est fort douteux que l'écriture fût alors d'un usage assez courant pour servir à conserver de longs récits; la mémoire y suffisait: un bon aède devait posséder avant tout une excellente mémoire. Au reste, la provision de chants qu'il avait reçue en héritage s'épuisait assez vite. Le public consentait bien à entendre plusieurs fois certains récits admirés. Mais, en somme, c'était là l'exception. Pour lui plaire longtemps, il fallait lui en offrir le plus possible de nouveaux. L'aède devait donc composer à son tour des récits en vers, analogues à ceux qu'il avait appris de ses maîtres. Les morceaux épiques se multipliaient ainsi, comme plus tard se multiplièrent les drames. Il y avait des aèdes en renom que la fécondité de leur génie rendait populaires. Un maître de maison qui voulait donner à ses hôtes un régal brillant faisait venir un d'entre eux, comme chez nous on fait venir à une soirée un acteur ou un chanteur connu; et, bien entendu, il le rétribuait en raison de sa renommée.

C'était d'ordinaire à la fin du repas, dans le *mégaron*, que l'aède se faisait entendre. Quand les convives avaient bu et mangé à leur gré, celui-ci se levait. Tous étaient attentifs, curieux des récits émouvants dont ils allaient jouir, prêts à se passionner pour les scènes héroïques. L'aède préludait par quelques mesures de cithare, destinées surtout à faire faire silence et à marquer le rythme de la récitation. Puis, il lançait à travers la grande salle sa voix claire et vibrante,

qui modulait les vers sans les chanter, par le simple effet du rythme. Pour débuter, une courte prière adressée à Zeus ou au dieu que la circonstance désignait, et, aussitôt, il entamait son récit.

Ce récit avait pour sujet un épisode détaché d'une des grandes légendes héroïques (οἶμη) qui circulaient alors partout. Le récitant indiquait d'abord en quelques vers ce qu'il allait raconter en détail, et, pour marquer que ce récit lui était inspiré par les dieux, il priait la Muse, déesse à la fois de l'invention et de la mémoire, de lui suggérer ce qu'il avait à dire. Il exposait ensuite brièvement la situation initiale, en se reportant à des faits connus de tous. A partir de là, son invention était à peu près libre. Sur le fond traditionnel, il avait pu, en composant sa narration, broder à sa fantaisie. Seuls, les grands événements et les grands personnages lui étaient imposés; tout le détail lui appartenait; et, pourvu qu'il se conformât aux données générales de la tradition, rien ne l'empêchait de faire agir et parler les héros à sa guise. Il imaginait des combats, des rencontres, des disputes, des entretiens, combinait des péripéties, composait des discours. Était-ce de l'histoire ou de la légende? Personne alors ne songeait à se poser cette question, ni lui ni ses auditeurs. Si le récit était émouvant, si les actes et les paroles étaient en rapport avec une certaine vraisemblance à la fois idéale et humaine, on admettait volontiers que les choses avaient dû se passer ainsi. En un temps où l'on croyait sentir partout une suggestion divine, jusque dans les manifestations vulgaires de l'industrie humaine, on ne pouvait douter que de si beaux récits ne fussent inspirés par les dieux; et, sans distinguer le fond de la forme, on admettait volontiers que ceux-ci révélaient le passé au poète, en même temps qu'ils lui dictaient ces belles expressions qui ravissaient les âmes. Les chants de l'aède étaient donc écoutés avec une sorte de ferveur, comme quelque chose de divin. Ces hommes

naïfs, frémissant aux sons vibrants de la cithare, qui, de loin en loin, soutenait la déclamation, croyaient voir les scènes que la poésie évoquait. Des frissons de terreur, de colère, de pitié ou d'admiration passaient en eux à tout instant. A certains moments, ils interrompaient l'aède par des cris; et celui-ci devait suspendre son récit pour laisser aux acclamations bruyantes le temps de s'apaiser. Mais il reprenait bientôt, excité par le dieu qu'il croyait sentir en lui, et il enchaînait ses narrations les unes aux autres, jusqu'à l'heure où la soirée prenait fin.

Les caractères les plus frappants de l'épopée grecque, tels que nous les ferons ressortir plus loin, résultent presque tous de son appropriation à ce milieu. Elle est religieuse, héroïque, aristocratique, comme le public pour lequel elle a été faite. Elle reflète ses idées, ses sentiments et ses goûts. En outre, — et il faut attirer l'attention sur ce point, — sa forme même a été déterminée par les conditions qu'on vient d'exposer.

5. Étendue des récits épiques. — Vue générale sur la formation des grandes épopées. — Les aèdes n'ont jamais composé pour être lus; car, à supposer même qu'ils aient pu d'assez bonne heure aider leur mémoire par l'écriture, ce qui après tout n'est pas sûr, leur public, en tout cas, ne lisait pas. Leurs poèmes étaient faits pour être récités; ils ont été nécessairement mesurés aux récitations. Cela détermine, tout au moins, leur étendue primitive.

Le type premier de l'épopée ionienne, c'est un morceau d'étendue médiocre, fait pour être récité en une soirée, après le repas. On peut, pour fixer les idées, en évaluer approximativement le développement à un minimum de 500 vers et à un maximum de 1.000.

C'est l'étendue des chants de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, de ceux du moins qui forment un tout. Il ne paraît pas douteux que les aèdes contemporains d'Homère n'aient composé le plus souvent des poèmes de cette mesure, car les

seuls qui soient mentionnés dans l'*Odyssée* sont précisément faits sur ce modèle. Et, d'autre part, les grandes œuvres épiques que nous possédons, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, témoignent elles-mêmes de cette façon de procéder, puisqu'elles se divisent naturellement en une série de récits partiels qui ont à peu près cette longueur. Il y a donc là un fait bien établi, qu'il ne faut pas perdre de vue en essayant de comprendre la formation des grandes épopées.

Est-il vraisemblable qu'on ait passé sans transition de ces poèmes courts à des poèmes aussi étendus que l'*Iliade*? Assurément non; et il est même difficile de concevoir à quoi ces grands poèmes auraient été destinés, tant qu'il n'y eut pas de lecteurs. Car des récitations publiques de très longue durée ne sont attestées nulle part pour la période homérique, et elles semblent peu en rapport avec les usages de ce temps. Pour expliquer l'existence de ces grands poèmes, il faut trouver une forme de transition qui les ait préparés, tout en restant appropriée aux besoins d'une société qui ne donnait que peu de temps à la poésie. Cette forme, nous pouvons aisément l'imaginer, d'après la vraisemblance et d'après les témoignages.

Empruntés à une même légende, les poèmes dont nous venons de parler devaient souvent se faire suite les uns aux autres. Un aède, après avoir raconté avec succès la querelle d'Achille avec Agamemnon, pouvait être tenté d'en montrer les conséquences, en racontant successivement la défaite des Achéens, leur tentative pour apaiser Achille, l'intervention de Patrocle en leur faveur, ses hauts faits et sa mort. Il se constituait ainsi à lui-même cinq ou six morceaux de récitation, distincts, mais connexes. S'il était appelé à les produire séparément, en divers lieux, et devant des auditoires différents, chacun d'eux formait un tout, et il suffisait de quelques vers d'introduction pour qu'il fût parfaitement intelligible. Si, au contraire, il récitait deux fois dans la même journée devant le même audi-

toire, comme le fait Démodocos au VIII[e] chant de l'*Odyssée*, il choisissait deux de ces morceaux, afin de procurer à son public le plaisir de retrouver les mêmes personnages et de savoir, comme on dit, « la fin de l'histoire ». Si enfin, ce qui était possible encore en certaines circonstances, il retrouvait plusieurs jours de suite le même auditoire dans diverses maisons opulentes d'une même ville, il lui était permis de dérouler toute la série de ses poèmes et de faire ainsi valoir l'heureuse fécondité de son génie. Un certain groupement des poèmes du même auteur était donc naturel et avantageux ; mais à condition que l'assemblage ne fût pas trop serré et permît toujours de détacher aisément les morceaux.

C'est cette sorte de groupement qui a été probablement l'origine des grandes épopées. Pour en mieux comprendre la formation, il faut tenir compte aussi de la manière dont les premiers groupes ainsi constitués se sont transmis de main en main et développés.

6. **Transmission des chants épiques. — Les Homérides. — Durée de la période épique.** — Les chants créés par un aède pouvaient naturellement être retouchés et augmentés par lui jusqu'à la fin de sa vie. Ceux qui avaient eu le plus de succès ne disparaissaient pas nécessairement avec leur auteur. D'autres aèdes, ses héritiers ou ses disciples, les recueillaient et les récitaient à leur tour ; chacun de ceux-ci avait de même des successeurs, et ainsi de suite, tant que l'épopée fut la forme de poésie à la mode. Ces successions d'aèdes n'étaient pas uniformes. Quelquefois l'art et la tradition passaient d'un maître à un disciple volontaire, plus souvent probablement d'un père à l'un de ses fils ou à un proche parent. Les témoignages anciens paraissent établir, en effet, qu'il y eut des lignées de poètes. On cite certaines familles où se transmettait l'héritage de l'épopée. Telles la famille des Homérides, à Chios, et celle des Créophyliens, à Samos. Bien entendu, cela ne veut pas dire que

tous les membres de ces familles aient exercé le même art. Mais, parmi tous ceux qui se rattachaient au même ancêtre, il n'est pas surprenant qu'en un temps où les habitudes héréditaires gardaient encore toute leur force, il ait pu se rencontrer, à chaque génération, un ou plusieurs hommes qui se vouaient à une profession déjà illustrée par leurs pères. Un tel fait devait, on le comprend, favoriser singulièrement la conservation, et aussi le développement, de certaines grandes compositions épiques.

Dans quelles conditions s'opérait alors la transmission d'une œuvre poétique, nous ne pouvons plus aujourd'hui que le conjecturer. La notion du respect scrupuleux d'un texte, considéré comme la propriété de son auteur, semble avoir été totalement étrangère aux hommes de ce temps. Un poème se conservait uniquement parce qu'il plaisait au public, et parce que les aèdes, visant toujours au succès par la nécessité même de leur profession, avaient intérêt à le reproduire, tant qu'il était demandé. Mais, en le conservant, ils avaient intérêt aussi à le rajeunir et à l'étendre. De même que, plus tard, certains sujets tragiques furent repris indéfiniment et sans cesse rajeunis, de même alors les sujets épiques qui avaient plu. Seulement, une tragédie, une fois faite, ne pouvait guère être étendue arbitrairement; il fallait la refaire pour la rajeunir. Au contraire, les groupes de chants épiques que nous avons définis se prêtaient, par leur nature même, à toutes sortes de développements. Rien de plus facile que d'imaginer des scènes secondaires fondées sur les situations déjà données et de les greffer à volonté sur les scènes primaires. La *Dolonie* (XI[e] chant de l'*Iliade*) nous offre un exemple manifeste de ce genre de création. Il n'est pas douteux, en fait, que la plupart des chants épiques primitifs n'aient été ainsi remaniés, étendus et grossis, pendant la période où l'invention épique fut en pleine activité.

Cette période, nous l'avons dit, semble avoir commencé en Ionie, peu après l'immigration des Grecs, lorsque les premières difficultés eurent été surmontées, c'est-à-dire au x^e^ siècle avant notre ère, vers l'an 950 avant Jésus-Christ environ. Elle se prolongea pendant deux ou trois siècles, jusque vers 700 ou 650, époque ou le genre épique déclina sensiblement, tandis que les genres lyriques, plus en rapport avec les mœurs et les goûts du temps, prenaient leur essor. C'est dans cette période que se place la formation des grandes épopées, dont nous parlerons au chapitre suivant.

7. **Caractères généraux de l'art épique.** — Avant d'en aborder l'étude, il nous reste à indiquer en quelques mots certains caractères généraux qui étaient communs à toutes les épopées héroïques.

La langue dont se servaient les aèdes n'était pas celle qu'on parlait autour d'eux : c'était une langue conventionnelle. Bien que les poètes et leur public fussent ioniens, leur langue, comme nous l'avons vu, renfermait des éléments éoliens. Cela lui donnait une couleur d'archaïsme, grâce à laquelle elle paraissait plus noble, plus digne des héros et des grandes aventures qu'elle célébrait. Pour la même raison, ils dédaignaient les termes courants et les remplaçaient volontiers par des expressions rares ou déjà vieilles. Ils aimaient les mots composés, et ils créaient sans cesse, pour satisfaire ce goût, des épithètes brillantes et sonores, qu'ils se transmettaient ensuite les uns aux autres. Un certain archaïsme se faisait sentir aussi dans leur manière de décliner et de conjuguer : ils gardaient les formes que la mode commençait à délaisser, et ils écartaient celles qu'elle commençait à accueillir. Enfin, ils se plaisaient aux formules traditionnelles, à une phraséologie pompeuse, qui rappelait l'antique poésie religieuse. Tout cela donnait au chant épique quelque chose de solennel, qui transportait les imaginations bien loin de la réalité présente. Nous verrons

comment les grands poètes ont su concilier cette solennité avec les qualités qui font la vie.

Si, du style, nous passons à la composition, ici encore nous sommes en présence de traditions arrêtées. La récitation épique, faite pour charmer des heures d'oisiveté, est lente et abondante; elle s'arrête complaisamment aux épisodes; elle ne craint ni les longues énumérations, ni les descriptions de combats, qui nous semblent à nous singulièrement monotones. Elle ignore le dialogue proprement dit. Lorsqu'elle fait parler ses personnages, point d'interruptions, point d'échange rapide de questions et de réponses. Chacun des interlocuteurs est introduit à son tour par quelque formule de ce genre : « Alors, tel personnage se leva, et il dit ce qui suit »; ou encore : « Après qu'un tel eut ainsi parlé, tel autre lui répondit en ces termes ». Le poète nous représente ainsi des séries de discours, longs ou brefs, jamais une conversation proprement dite. Dans le récit même, il procède par développements partiels; l'unité totale résulte de la liaison intime de ces développements, mais, en général, elle est faible. La progression, quand il y en a une, est presque toujours peu accusée. Les parties sont introduites et closes par des formules, qui se répètent plusieurs fois dans le même récit.

Quant au fond des choses, l'invention poétique s'y montre non moins assujettie à des habitudes héréditaires. L'intervention constante des dieux est sans doute en rapport avec les croyances du temps; elle n'en constitue pas moins un moyen dont les poètes se servent pour embellir leurs récits et en augmenter l'intérêt. Quelquefois, ils font descendre les dieux sur la terre, et alors ils représentent leur équipement, leur attelage, leurs transformations; quelquefois, au contraire, ils transportent leurs auditeurs dans l'Olympe, et ils leur racontent, en témoins oculaires, ce qui s'y est dit et ce qui s'y est fait. Ce sont là des thèmes traditionnels, dont l'imagination puissante d'un Homère a tiré des déve-

loppements admirables, mais qui pouvaient offrir et qui ont offert en effet à de moindres poètes des ressources faciles. On pourrait en signaler d'analogues dans les récits de combats, d'assauts, d'entrevues, de discussions. Dans tous les genres littéraires et en tous les temps, les inventions heureuses entrent vite dans le domaine public ; imitées par tous, elles finissent par n'appartenir à personne. Mais, dans l'épopée primitive, ce fait s'est produit peut-être plus qu'ailleurs et il y a pris plus d'importance, parce qu'en ces temps primitifs on visait moins à l'originalité.

C'est qu'en effet un des traits les plus frappants de cette poésie est son impersonnalité. Jamais le poète n'y parle de lui-même, jamais il ne se croit autorisé à émettre un jugement en son propre nom ou à nous faire part de ses sentiments. C'est la Muse qui est censée parler par sa bouche il n'est, lui, que son interprète, et c'est là sa grandeur.

On conçoit combien, dans de telles conditions, l'œuvre de différents poètes pouvait aisément se fondre dans un même tout. Sans doute, un homme ne ressemble jamais exactement à un autre homme, et, là où plusieurs ont collaboré, chacun a dû laisser sans le vouloir quelque empreinte de sa personnalité. Mais ces empreintes, dont on se défiait soigneusement, sont aussi légères que la nature humaine le permet. La difficulté de les discerner aujourd'hui, en l'absence de toute indication accessoire, est immense. Et c'est là ce qui fait qu'il est à peu près impossible de noter avec précision les éléments divers dont se composent des poèmes tels que l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

CHAPITRE III

L'ILIADE ET L'ODYSSÉE

SOMMAIRE

I. Importance particulière de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*. — II. Priorité de l'*Iliade*. Le sujet. Analyse du poème. — III. Aspect général du poème. Unité et disparates. Sa formation. — IV. Beauté d'ensemble de l'*Iliade*. Etendue et variété. Harmonie générale. — V. Caractère religieux et héroïque. Naïveté de croyance. Les dieux et les hommes. Idéal et réalité. Moralité du poème. — VI. Forme du poème. Discours, récits, descriptions. Le style et la langue de l'*Iliade*. — VII. La seconde épopée grecque. Sujet de l'*Odyssée*. Analyse du poème. — VIII. Structure du poème. Son unité. Sa formation. — IX. Beauté d'ensemble. Etendue et variété. Progression de l'intérêt. Quelque monotonie dans l'invention. — X. La religion de l'*Odyssée*. Le merveilleux. Progrès du réalisme dans certaines parties. De quelques personnages. Moralité du poème. — XI. Forme de l'*Odyssée*. Style et langue. — XII. Conclusions sur les deux poèmes homériques. Les deux poèmes et leur temps. Leur influence.

1. Importance particulière de ces deux poèmes. — La période qui vient d'être délimitée et caractérisée vit certainement naître en foule les poèmes et les groupes de poèmes. Une ample production épique était exigée par l'état des esprits et favorisée par l'abondance des légendes héroïques. Mais, de toutes les œuvres de ce temps, deux seulement ont survécu, l'*Iliade* et l'*Odyssée*. De très bonne heure, elles paraissent avoir éclipsé toutes les autres. Elles durent sans doute ce privilège à une contexture plus forte et à des beautés d'invention supérieures ; elles le durent aussi

à la nature même des sujets, qui permettaient d'enfermer, dans des récits particulièrement intéressants, deux aspects ou deux moments de la vie héroïque. Toutefois, ce serait une illusion de croire que ces deux poèmes, lorsqu'ils parurent au jour, étaient tout, tandis que le reste n'était rien; nous devons admettre, au contraire, qu'entre tant d'œuvres disparues à jamais, et oubliées même peu après leur naissance, il y en eut de remarquables. L'*Iliade* et l'*Odyssée* sont les témoins de deux ou trois siècles de poésie, et il importe, pour les bien apprécier, de les replacer par la pensée au milieu de cette floraison épique, dont elles ont été détachées par l'effet du temps.

C'est même justement parce qu'elles sont nées d'un mouvement d'idées large et profond que leur rôle, dans l'histoire littéraire de la Grèce, a été immense. Ce sont les premières œuvres qui aient manifesté avec un éclat remarquable les grands traits caractéristiques du génie grec; et, en les manifestant, elles les ont affermis et précisés. Nous devons ici les considérer surtout à ce point de vue, et nous attacher, pour ainsi dire, à découvrir en elles l'origine de la littérature hellénique.

A. — L'Iliade [1]

2. Priorité de l'*Iliade*. — Le sujet. — Analyse du poème. — Des deux poèmes en question, l'*Iliade* est certainement le plus ancien. Il l'est par les idées, par les mœurs, par la langue, et il a été même imité en plusieurs de ses parties dans l'*Odyssée*.

1. Éditions :

Heyne, *Homeri carmina, cum versione latina et annotatione*, 9 vol. in-8°, Leipzig, 1802-1822; G. Dindorf, *Homeri carmina*, avec trad. lat., Bibl. Didot, Paris, 1837; A. Pierron, *l'Iliade d'Homère*, 2 vol., Paris, Hachette, 1869; W. Christ, *Iliadis carmina*, Leipzig, 1884, texte sans notes, prolégomènes importants; Ameis et

Le sujet en est tiré de la légende de la guerre de Troie. Ce que cette légende renfermait au juste de vérité historique, nous sommes hors d'état de le dire aujourd'hui. En tout cas, il n'est pas douteux qu'il n'ait existé, au temps préhellénique, un État dardanien sur les bords de l'Hellespont, que cet État n'ait été à plusieurs reprises en guerre avec les tribus qui habitaient alors la Grèce, et que sa capitale fortifiée, dont l'Allemand Schliemann a pu, de nos jours, dégager les débris par des fouilles heureuses, n'ait été incendiée et détruite. La légende naquit de ces souvenirs, qu'elle a naturellement grossis et arrangés. Nous avons vu plus haut combien l'émigration éolienne dut la favoriser. C'était vers le x^e^ siècle, la matière qui fournissait le plus de chants aux aèdes éoliens ou ioniens. L'*Iliade* n'en raconte qu'une toute petite partie, un simple épisode, et elle fait à tout instant allusion aux autres parties, qu'elle suppose connues.

Voici, en quelques mots, le contenu du poème. La dixième année de la guerre, une querelle violente éclate entre Agamemnon, roi d'Argos, qui exerce le commandement suprême,

Henze, *Homeri Ilias*, Leipzig, 1884-1886, 2 vol. de texte et 8 fasc. d'appendices, édition classique, souvent réimprimée et améliorée, très bien annotée, avec des appendices où sont résumées les principales discussions critiques ; G. Dindorf, *Homeri Ilias*, 5^e^ édit. revue par Hentze, Leipzig, 1886, Bibl. Teubner.

Scolies et lexiques :

Commentaire d'Eustathe, éd. Stallbaum, 4 vol., Leipzig, 1827-1830 ; G. Dindorf, *Scholia græca in Iliadem*, 4 vol. in-8°, Leipzig, 1875-1877, complété par E. Maass, 2 vol. in-8°, t. V et VI. — *Lexiques spéciaux :* Autenrieth, *Wörterbuch zu den homerischen Gedichten*, pour les classes, Leipzig, 1873 ; Ebeling, *Lexicon homericum*, 2 vol. en 3 parties, Leipzig, 1885.

Grammaires spéciales :

Monro, *A grammar of the homeric dialect*, Oxford, 1891 ; J. van Lecuwen et M. B. Mendes da Costa, *Grammaire de la langue d'Homère*, trad. du hollandais par Kœlhof, Mons, 1887 ; Audouin, *Dialectes grecs littéraires*, Paris, Klincksieck, 1891.

et le jeune chef thessalien Achille. Agamemnon, dans sa colère, enlève à Achille une captive, Briséis, qui lui avait été adjugée comme récompense de sa valeur. Achille, irrité, déclare qu'il ne combattra plus ; sa mère, la déesse Thétis, suppliée par lui de servir sa vengeance, obtient de Zeus la promesse qu'il fera payer chèrement aux Achéens l'injure infligée au jeune héros. Telle est la situation initiale exposée dans le premier chant[1].

Agamemnon essaye alors de se passer d'Achille. Après divers incidents, qui ralentissent l'action, il s'apprête à engager le combat, dans l'espoir de prendre enfin Ilios. Mais, à ce moment même, un arrangement, proposé par Hector sur le champ de bataille, est accepté : le sort de la guerre sera décidé par un duel entre Ménélas et Pâris (que le poète appelle aussi Alexandros). Ce duel a lieu : Pâris, vaincu, va périr, quand Aphrodite, sa protectrice, l'enlève pour le transporter dans la ville. Tandis que Ménélas le cherche en vain, un allié des Troyens, Pandaros, lui lance une flèche, en dépit des serments échangés, et il le blesse. Alors seulement, une bataille furieuse s'engage, la première du poème (chant V et suivants). Du côté des Achéens, Diomède s'y couvre de gloire ; il semble qu'une défaite décisive menace les Troyens ; mais il n'en est rien. Hector, rentré dans Troie pour ordonner aux femmes de fléchir Athéné par des prières et des offrandes, reparaît, après une entrevue touchante avec sa femme, Andromaque, et son fils, Astyanax ; il suspend les hostilités, en défiant les héros ennemis ; le défi est relevé : Ajax, désigné par le sort, combat seul à seul contre lui ; la nuit arrive pendant qu'ils luttent et met fin à ce duel, qui n'a eu d'autre résultat que de substituer un combat singulier à une bataille générale. — Un armistice est conclu : les Achéens en profitent pour ensevelir leurs morts et pour

1. La division en 24 chants n'est pas primitive. Elle ne paraît pas remonter au-delà du critique alexandrin Zénodote (III[e] siècle av. J.-C.).

entourer leur camp d'un rempart. — Le lendemain, seconde bataille, qui dure toute la journée (chant VIII), désastreuse pour les Achéens; ils sont refoulés de toute part; les Troyens, vainqueurs, campent, le soir, à peu de distance du rempart, dans la plaine. Ainsi s'achève ce qu'on pourrait appeler la première partie du poème. Après bien des détours et des incertitudes, la promesse de Zeus y est réalisée. Les Achéens ont payé l'injure d'Achille.

Ils sentent alors leur faute. Agamemnon pleure et s'accuse. Sans attendre le lever du jour, Ulysse, Ajax et le vieux Phénix sont députés auprès d'Achille pour le fléchir. Ulysse lui adresse une supplication émouvante, mais Achille demeure intraitable. La démarche des députés a échoué (chant IX).

Réduits de nouveau à eux-mêmes, les Achéens envoient, pendant la nuit qui s'achève, deux éclaireurs, Ulysse et Diomède, dans le camp des Troyens. Au jour, la lutte recommence. C'est la troisième bataille de l'*Iliade* et de beaucoup la plus longue. Elle s'étend du XI[e] chant au XVII[e], à travers diverses péripéties : après une première défaite des Achéens et la prise de leur rempart, le secours furtif qui leur est prêté par le dieu Poséidon et par la déesse Héré a pour effet la fuite des Troyens ; mais Zeus s'en aperçoit, il s'indigne, chasse Poséidon, rend la victoire aux Troyens, qui se ruent sur les vaisseaux. Les Achéens sont tout près de leur perte, quand Patrocle obtient d'Achille qu'il lui permette de combattre. A la tête des Myrmidons, il repousse les Troyens : le poète nous retrace ses hauts faits et sa mort, le combat furieux livré autour de son corps, enfin la douleur d'Achille, qui, à l'entrée de la nuit, fait fuir les vainqueurs en se montrant auprès du rempart et en poussant un cri. Ce groupe de faits constitue comme une seconde partie du poème.

La troisième et dernière a pour sujet le retour d'Achille aux combats et la vengeance qu'il tire d'Hector, meurtrier

de Patrocle. Revêtu d'armes divines, que le dieu Héphaïstos fabrique pour lui sur la prière de Thétis (chant XVIII), il va combattre, après s'être réconcilié avec Agamemnon, qui lui rend Briséis (chant XIX). Alors les dieux mêmes se défient mutuellement. Parmi les hommes, la bataille recommence. Tout fuit devant Achille; il massacre les Troyens effarés, accumule leurs cadavres dans le lit du Xanthe; le fleuve s'irrite contre lui, veut le noyer, déborde et le poursuit de ses vagues; mais Héphaïstos prend la défense du héros; ses flammes forcent le fleuve à demander grâce. Achille arrive aux portes d'Ilios; tout est rentré; Hector seul, a osé l'attendre devant la porte Skée. A la vue d'Achille, le vaillant Troyen, saisi de terreur, prend la fuite; tous deux font le tour des murs jusqu'à trois fois; enfin, le Troyen, trompé par Athéné, s'arrête pour combattre; il est tué sous les yeux de ses parents; et, du haut des murs, sa femme, Andromaque, voit son cadavre traîné derrière le char du vainqueur. Cette lutte des deux héros est le sujet du XXII[e] chant. Au XXIII[e], Achille célèbre par des jeux les funérailles de Patrocle; au XXIV[e], le vieux Priam vient, pendant la nuit, réclamer de lui le corps de son fils; Achille, touché, le lui rend; et le poème se termine sur le récit des funérailles du héros troyen.

3. **Aspect général du poème. — Unité et disparates. — Sa formation**[1]. — Lorsqu'on suit avec attention ce long développement, d'un bout à l'autre, il est difficile d'échapper à deux impressions contraires. D'une part, on est frappé

1. **Ouvrages à consulter :**

Wolf, *Prolegomena ad Homerum* (1794), réédité chez Calvary, Berlin, 1885; Lachmann, *Betrachtungen über Homers Ilias* (1837 et 1841), éd. M. Haupt, Berlin, 1876; Koechly, *Homer und das griechische Epos*, 1848 (*Zeitschr. f. d. Alterthumw.*); Nitzsch, *De historia Homeri*, Hanovre, 1830-1837; *Die Sagenpoesie der Griechen*, Leipzig, 1852; Grote, *History of Greece*, t. II; Baumlein, *Philologus*, t. VII; Volkmann, *Geschichte und Kritik der Wolf-*

d'une certaine unité, vraiment intime et profonde, qui en fait un tout. D'autre part, cette unité paraît à chaque instant compromise dans le détail, soit par des écarts peu explicables, soit par des différences entre les parties. Suivant que l'une ou l'autre de ces impressions a dominé la critique contemporaine, on a attribué l'*Iliade* tout entière à un seul poète, ou, au contraire, on y a vu l'œuvre d'une succession d'aèdes, un assemblage de poèmes originairement distincts. Chacune de ces opinions comporte d'ailleurs des formes diverses, et il peut se faire qu'au fond elles soient moins éloignées l'une de l'autre qu'elles ne le paraissent tout d'abord. Nous n'avons pas à entrer ici dans le détail des discussions qu'elles ont provoquées. Mais, pour établir ce qui nous paraît vrai, nous devons préciser les deux impressions contraires qui viennent d'être indiquées et montrer à grands traits ce qu'il y a de légitime en chacune d'elles.

L'unité fondamentale de l'*Iliade* est incontestable. Elle tient essentiellement à ceci, que le poème ne raconte pas une série d'événements compris entre deux dates, selon la méthode des annales. Il roule sur un fait d'ordre moral, la colère d'Achille ; il nous dit comment cette colère est née, quelles en ont été les phases et les conséquences immédiates, comment enfin elle s'est apaisée. Voilà l'idée qui domine tout. Achille n'est pas toujours en scène, tant s'en faut. Mais il reparaît aux moments importants, et ces moments sont liés entre eux par la continuité de ses sentiments. Lorsqu'il est absent, son absence même est une des données capitales du récit. Les choses se passeraient autre-

sehen Prolegomena zu Homer, Leipzig, 1874 ; Bougot, *Étude sur l'Iliade d'Homère*, Paris, 1888 ; Bonitz, *Ueber der Ursprung der homerischen Gedichte*, 5e éd., Vienne, 1881 ; W. Christ, *Iliadis carmina*. Lipsiæ, 1884, prolégomènes ; Wilamowitz-Mœllendorff, *Homerische Untersuchungen*. Berlin, 1884 ; C. Robert, *Studien zur Ilias*, Berlin, 1901 ; Michel Bréal, *Pour mieux connaître Homère*, Paris, 1906 ; P. Cauer, *Grundfragen der Homerkritik*, 2e édit., Leipzig, 1909.

ment, s'il était là. C'est parce qu'il n'y est pas que d'autres s'efforcent de le suppléer, que les dieux s'émeuvent et interviennent, en un mot que les événements sont ce qu'ils sont. Ainsi, les scènes secondaires sont non seulement insérées entre les scènes principales, mais encore, en un certain sens, dominées par elles et inspirées d'elles. Ajoutons que les parties où paraît Achille, du moins les plus essentielles, se ressemblent par certains traits de grandeur, de force simple, de hardiesse, qui semblent bien attester leur communauté d'origine. Il paraît impossible, en conséquence, de ne pas attribuer tout au moins à un même poète, à celui que nous avons appelé Homère, la conception dominante, d'où tout le reste est sorti, et l'exécution des parties principales.

Mais l'autre impression, contraire à celle-ci, a également sa force propre et sa légitimité, et il faut bien lui faire sa place en expliquant la formation de l'*Iliade*. Il y a des inventions de détail qui ne tiennent pas au reste, ou qui s'y rattachent mal, ou qui même en contredisent certaines données. On peut citer, en ce genre, l'épreuve tentée par Agamemnon au second chant, le *Catalogue des vaisseaux*, tout à fait étranger au poème, le pacte conclu au troisième chant et rompu au quatrième, les incohérences de la première bataille, la construction non justifiée du rempart, la pauvreté de la seconde bataille, l'indépendance de l'ambassade qui se concilie mal avec le I^er^ chant et avec le XVI^e^, le hors-d'œuvre de la *Dolonie*, les longueurs de la troisième bataille, au milieu desquelles Patrocle, envoyé aux informations par Achille, oublie sa mission, les surcharges de la quatrième bataille, la médiocrité de la *Théomachie* qui y figure, l'abus de la machinerie épique dans cette même partie, enfin le caractère distinct du dernier chant. A ces divergences, qui tiennent au fond même de l'invention, s'ajoutent des disparates de détail dans la langue et le style, dans la façon de raconter et de composer, dans le goût même, les idées

et les sentiments. Si l'on voulait donc, à tout prix, attribuer l'œuvre entière à un même poète, il faudrait au moins admettre, — et c'est ce que font aujourd'hui presque tous les partisans de cette opinion, — que ce poète, loin de composer l'*Iliade* d'un seul jet et suivant l'ordre actuel de ses parties, l'a faite en plusieurs fois, en commençant par quelques scènes principales, puis en ajoutant successivement les autres, çà et là, en refondant et en retouchant sans cesse son œuvre à mesure qu'elle grossissait, et qu'après lui, elle a subi encore diverses additions et interpolations. Mais, ainsi modifiée, l'opinion en question perd ce qui faisait son caractère propre et se compromet elle-même ; car elle reconnaît que le poème a pu exister plus ou moins longtemps à l'état d'ébauche, de groupe de chants discontinus, et que c'est même sous cette forme qu'il s'est rendu populaire. Par là, elle se rapproche de l'opinion dissidente, dont elle ne réussit désormais à se distinguer qu'au prix d'un assez grand nombre d'invraisemblances.

Dans cette incertitude, toute affirmation doit être tempérée de doute et de réserves et n'a, en somme, que la valeur d'une hypothèse plus ou moins probable. Celle qui nous paraîtrait se concilier le mieux, tant avec les indices fournis par le poème lui-même qu'avec la vraisemblance générale, serait la suivante.

L'aède de génie que nous appelons Homère aurait d'abord composé le premier chant, tel à peu près que nous le possédons. C'était un chant isolé, analogue à ceux qui étaient alors à la mode. Ce qui en faisait l'originalité, c'est qu'au lieu de raconter une série d'événements ou de décrire une aventure guerrière, il mettait en scène, avec une force admirable, une situation morale. Cette situation était féconde, en ce sens qu'elle impliquait des conséquences nécessaires; en d'autres termes, la scène de la querelle contenait en germe d'autres scènes, que la légende peut-être avait déjà notées en partie, mais qui prenaient désor-

mais un intérêt plus vif et qu'il devenait à propos de développer. Homère en développa quelques-unes dans une série de chants distincts, qui devaient être d'ordinaire récités séparément, mais qui se rattachaient au premier par la donnée légendaire et par la continuité des sentiments. Ces chants, composés à divers moments, et non pas, peut-être, dans leur ordre actuel, pouvaient n'être pas strictement d'accord entre eux dans tous les détails, parce que le poète traitait volontiers chaque scène pour elle-même, selon l'inspiration du moment. Ils n'en constituèrent pas moins, une fois achevés, un groupe, qui ressemblait à un poème complet en ce qu'il présentait une « action », c'est-à-dire le développement d'une situation morale, depuis sa naissance jusqu'à son terme. Ce fut là l'invention fondamentale qui fit l'*Iliade*. Ces chants primitifs subsistent dans le poème actuel, dont ils forment comme la charpente. Mais ils y subsistent mêlés à d'autres, remaniés ou abrégés en certaines parties, altérés en somme par une série de retouches successives; d'où vient qu'il est impossible aujourd'hui de les isoler du reste, ni même de les déterminer avec certitude. Il semble pourtant que ce noyau comprenne essentiellement : la *Querelle* (chant I), la *Défaite des Achéens* (chant XI), l'*Ambassade* (chant IX), particulièrement remaniée, l'*Intervention et la Mort de Patrocle* (chant XVI), le *Combat d'Achille et d'Hector* (chant XXII). Mais il va sans dire que les chants primitifs ne correspondent pas exactement aux livres actuels, qu'ils peuvent s'étendre au delà, ou, au contraire, ne pas les remplir tout entiers, et qu'il est vain de vouloir aujourd'hui en retrouver avec précision le premier et le dernier vers, sous les couches de poésie adventice qui s'y sont superposées.

Outre ces chants, Homère avait pu en composer d'autres, relatifs à divers épisodes de la guerre de Troie, et notamment à ce que firent les Achéens en l'absence d'Achille. Comme ils se recommandaient par les mêmes beautés que

les précédents et qu'ils étaient d'ailleurs chantés par les mêmes aèdes, ses héritiers, ils durent tendre à s'incorporer au groupe de la *Colère d'Achille;* et ce fut là sans doute une des causes organiques qui contribuèrent d'abord à l'accroître. L'*Iliade* actuelle peut donc renfermer, à côté des chants cités plus hauts, d'autres parties émanant du même poète.

Mais ce qui dut surtout acheminer le poème naissant vers son état définitif, ce fut l'émulation des aèdes qui l'exploitèrent pendant plusieurs siècles. Pour entretenir la faveur du public, il fallait rajeunir sans cesse cette masse de poésie; un besoin incessant se faisait sentir d'encadrer les morceaux déjà connus, et toujours redemandés, dans des morceaux nouveaux, qui en renouvelaient ou en prolongeaient l'intérêt. Ainsi, les chants primitifs durent devenir comme autant de noyaux de cristallisation, autour desquels s'agglomera peu à peu la matière épique. Plus tard, quelques-uns des chants nouveaux jouèrent à leur tour le même rôle. On sent très bien, par exemple, dans l'*Iliade* actuelle, que le VIII^e^ chant et le X^e^ se sont formés autour du IX^e^, qui leur a servi de noyau; que l'intervention de Poséidon, au XIII^e^, et celle d'Héré, au XV^e^, sont des variantes d'une même péripétie, destinée à retarder l'attaque des vaisseaux. Grâce à ces accroissements successifs, le groupe primitif se transforma peu à peu en une longue et complexe série, dont les parties pouvaient être assez mal adhérentes, mais qui gardait pourtant toujours son unité intime, parce que celle-ci tenait au fond même de l'invention première. L'usage des longues récitations rapsodiques dans certaines fêtes, à mesure qu'il se propagea, aida ce travail spontané d'organisation.

L'*Iliade* dut se transmettre en cet état jusqu'au VI^e^ siècle. Elle était en somme organisée, mais elle avait besoin d'être soumise à une révision d'ensemble. A ce moment, elle reçut

dans Athènes, sous l'influence de Solon et de Pisistrate, un accueil dont nous parlerons plus loin. Elle y fut incorporée au programme de certaines fêtes publiques et assujettie à leurs règlements. Avec son esprit d'ordre et son sens de l'harmonie, la grande cité ne permit plus aux rapsodes de lui apporter des chants épars. Elle les astreignit à réciter les morceaux de l'*Iliade* selon l'ordre des événements, de façon que ces récitations successives présentassent un développement suivi. Cela ne veut pas dire, comme on l'a cru, que, chaque année, aux Panathénées, le poème fut nécessairement récité en son entier, mais, simplement, que les morceaux récités se suivirent désormais d'après un ordre invariable. L'établissement même de cet ordre fit nécessairement ressortir certaines lacunes, certaines incohérences ou certains « doubles emplois », dont on ne s'était pas aperçu jusque-là. Il fallut soumettre tout le poème à un travail d'ensemble qui les fit disparaître. On écrivit les divers morceaux dans leur ordre naturel sous la dictée des rapsodes, on raccorda ce qui ne se suivait pas, on effaça ou on modifia légèrement ce qui faisait contradiction ou disparate, et on constitua ainsi, pour la première fois en Grèce, un texte de l'*Iliade* complet et suivi. C'est celui qui s'est transmis jusqu'à nous, sauf certaines corrections de menu détail dues aux grammairiens des âges suivants.

4. **Beauté d'ensemble de l'*Iliade*. — Étendue et variété. — Harmonie générale.** — Tel qu'il est, le poème, indépendamment de la beauté supérieure de certaines parties, a une beauté d'ensemble qui tient à son unité. Lorsqu'on l'embrasse d'un coup d'œil, les grandes scènes se relient d'elles-mêmes les unes aux autres, elles se rassemblent en quelque sorte pour constituer une action brève et forte. Aussi, malgré la longueur de quelques parties, l'œuvre totale a-t-elle quelque chose de simple et de mesuré, qui est vraiment grec. Son unité, d'ailleurs, n'a

rien de raide ni d'abstrait. Elle est malaisée à exprimer par une formule simple; car le poème nous représente d'abord la colère d'Achille contre les Achéens, et nous la montre ensuite se tournant contre les Troyens. Par là, cette unité, peu rigoureuse à un point de vue logique, est souple et vivante. Elle réside dans le cœur même du héros; elle ne tient pas aux causes ni à l'objet de sa colère, mais à cette colère même. L'*Iliade* est, dans sa donnée essentielle, la peinture d'un orage de passion qui a bouleversé l'âme la plus héroïque que la poésie ait célébrée.

Cette donnée, d'ailleurs, est dépassée ou débordée sans cesse par le récit. Le nom même du poème indique assez quelle place la guerre faite devant Ilios a prise dans le développement. Il y a là, sans doute, surabondance et, quelquefois, disproportion des parties. Les récits de combats se multiplient avec excès ; ils nous paraissent longs; et ils ont paru tels, probablement, au public grec lui-même, dès que l'*Iliade* a formé un ensemble, surtout dès qu'elle a eu des lecteurs. Ce défaut, qu'on ne doit pas nier, tient évidemment à la manière dont le poème a été composé ; il résulte des accroissements successifs qui l'ont fait ce qu'il est. Mais cette extension même n'a pas peu contribué à lui donner sa valeur nationale. C'est grâce à ces descriptions de combats qu'il est devenu une représentation complète des mœurs guerrières de la Grèce primitive ; c'est parce qu'il a pu être considéré comme une histoire abrégée de la guerre de Troie qu'il a pris pour les Grecs une place unique entre les monuments du passé. D'autre part, au point de vue même de l'art, l'oubli de la donnée première, dans les parties de l'*Iliade*, n'est pas sans compensation. Un des charmes du poème, c'est sa variété ; et cette variété eût été impossible sans cette liberté de composition. Entre les scènes de fureur guerrière et de massacre, le regard se repose sur des tableaux de nature toute différente : l'assemblée tumultueuse du second chant, la revue d'Agamemnon, Hélène

sur le rempart, la visite d'Hector à Hécube, à Hélène et à Andromaque, l'arrivée du char de Poséidon traversant la mer, la séduction de Zeus sur le mont Ida, son réveil et sa colère, l'entretien de Patrocle et d'Achille, la douleur de ce dernier, la fabrication de ses armes merveilleuses, le débordement du Xanthe, les jeux funèbres en l'honneur de Patrocle, la supplication du vieux Priam aux genoux de son ennemi. Sur un fond uniforme, l'invention poétique a brodé toute une succession d'épisodes, qui, sans cesse, renouvellent l'intérêt et délassent l'attention.

Ces épisodes ne diffèrent pas seulement les uns des autres par les sujets; il y a aussi entre eux diversité de ton et, si l'on y regarde de près, diversité de manière. Mais il est remarquable que ces disparates se fondent en définitive dans une harmonie totale, qui satisfait le goût. Cela s'explique par ce fait que toutes ces parties relèvent d'une même tradition d'art, grâce à laquelle elles se ressemblent plus encore qu'elles ne diffèrent. L'art épique, que nous avons déjà défini plus haut à grands traits, et dont nous allons essayer de montrer maintenant quelques-uns des caractères dans l'*Iliade*, a vieilli de bonne heure, à mesure que se sont développés le lyrisme et le drame. En vieillissant, il a pris, pour ainsi dire, plus d'uniformité et d'harmonie intime. A distance, les nuances légères deviennent invisibles; les grandes teintes seules frappent les yeux.

5. Caractère religieux et héroïque de l'*Iliade*. — Naïveté de croyance. — Les dieux et les hommes. — Idéal et réalité. — Moralité du poème[1]. — Une des choses qui, dans

1. **A consulter :**

Nægelsbach, *Die homerische Theologie*, Nuremberg, 1840 ; J. Girard, *le Sentiment religieux en Grèce*, in 8°, Paris, Hachette, 1869, 2e éd., in-12, 1879; Gladstone, *Juventus mundi*, London, 1869; Buchholtz, *Homerische Realien*, cité plus haut, t. III, 1re partie ; P. Cauer, *Grundfragen*, etc., cité plus haut.

l'*Iliade*, frappent tout d'abord le lecteur moderne, c'est la grande part que les dieux y prennent à l'action. Ils sont mêlés à tout. Le poète ne conçoit aucun événement de quelque importance qui ne résulte de la volonté d'un dieu et qui n'ait son contre-coup dans le monde divin. En cela, son œuvre est profondément religieuse. Elle implique une croyance naïve à des puissances supérieures qui enveloppent toute la vie humaine, qui agissent même dans le cœur de l'homme et qui conduisent ses actes comme elles l'entendent. L'idée qui s'en dégage, c'est que les mortels, êtres éphémères et faibles, condamnés à la souffrance et à la mort, n'ont de force et ne peuvent espérer de succès que par l'appui de protecteurs divins.

Mais ce poème, si plein de foi et de respect pour les dieux, n'a aucune visée théologique. Jamais le moindre effort pour épurer les notions de la foule en matière religieuse : les dieux qui y sont dépeints sont très beaux et très heureux, mais violents, passionnés, souvent injustes, et même perfides, exempts de la mort, mais non de la souffrance, car ils peuvent être blessés et châtiés. Ils se divisent en deux camps, ils ont chacun leurs protégés, ils se querellent, se défient et se combattent; la jalousie, la haine, la ruse, la mauvaise foi sont choses fréquentes chez eux; il y en a de plus puissants qui font peur aux autres; il y a des déesses à l'âme virile, mais il y en a aussi de craintives, qui pleurent et qui tremblent; Zeus, le maître de l'Olympe, règne surtout par la terreur; on le redoute, et pourtant on le trompe à l'occasion. Le plus grand plaisir de ces immortels est de banqueter dans leur palais céleste. Au total, ce sont des êtres assez grossiers, inférieurs même aux héros en valeur morale, mais puissants et redoutables, excellents d'ailleurs en tant que personnages d'épopée, en raison de leur grandeur et de leurs passions. Tout cela nous paraît fort naïf, et l'est en effet. De telles croyances révèlent des âmes où la réflexion philosophique n'est pas

encore née, où les impressions premières dominent sans contrôle. Poètes et public, les hommes de ce temps n'étaient, à bien des égards, que de grands enfants. Et c'est même un des mérites de cette poésie que de nous découvrir si clairement cet état lointain de l'humanité. D'ailleurs, il n'y a pas plus de théologie dans le dessin général que dans la peinture des détails. Sauf quelques réflexions tristes sur la destinée humaine, le poète n'a aucune vue sur la marche générale des choses; il ne soulève aucun problème religieux, il ne jette aucun regard curieux sur les choses surnaturelles. Sa religion, sans doute, est partout présente, mais elle ne songe pas à faire de ses récits une démonstration. L'intérêt qui conduit ce croyant est essentiellement un intérêt humain.

Représenter au vrai ce qui a fait la renommée des héros, leur courage, leur force, leurs souffrances, leurs passions, voilà proprement son objet. Il est, par vocation, l'interprète de la vie héroïque. Dans la peinture qu'il en trace, ce qu'il faut observer surtout, c'est le mélange heureusement proportionné de la réalité avec l'idéal, auquel le génie grec s'est toujours complu.

Les héros de l'*Iliade* tiennent par les racines les plus profondes de leur être à l'humanité, et non pas à une humanité de convention, mais à celle de leur temps, qui ressemblait naturellement à la nôtre par ses traits essentiels, mais qui s'en distinguait par sa naïveté. Ils ont nos passions, grandes et petites, nos faiblesses, nos misères, et ils savent moins que nous les dissimuler. Ils sont tantôt généreux et tantôt intéressés; quelquefois, ils ne songent qu'au bien public, à l'honneur, au devoir; d'autres fois, ils sont préoccupés d'eux-mêmes. Ils ont des mouvements contraires, qui sont la pure vérité. La bravoure impétueuse, l'amour du combat, le désir de s'illustrer leur sont naturels; mais cela n'empêche pas qu'ils ne craignent aussi la mort et la souffrance, et qu'à certains moments ils n'aient peur.

Les affections innées dans le cœur de l'homme, les plus nobles comme celles qui le sont moins, éclatent en eux avec autant de force que de simplicité : ils aiment tendrement leur terre natale, leurs parents, leurs enfants, ceux ou celles qui sont associés à leur vie; ils aiment aussi les honneurs, la richesse, le bien-être, le plaisir ; en un mot, ils sont hommes au sens le plus complet du mot. Nul poème n'offre une plus grande variété de sentiments naturels que l'*Iliade*. L'intensité de vie qui s'y manifeste dans tous les personnages est admirable.

Ce n'est pas que la psychologie homérique soit en général très complexe. Sans doute, le cœur humain n'a jamais été entièrement simple; et si la poésie, même primitive, eût représenté des hommes tout d'une pièce, elle n'aurait aucun air de vérité. Mais enfin, les âmes qu'elle dépeint ont au moins une simplicité relative, dont nous sommes frappés. Leurs impulsions sont fortes, leurs motifs sont peu nombreux, leurs délibérations sont brèves; elles se laissent vite pousser à l'action ; elles ne connaissent guère ni les scrupules ni les hésitations anxieuses. En cela, la peinture morale dans l'*Iliade* a encore quelque chose d'élémentaire. Pourtant, dans cette simplicité parfois enfantine, elle fait preuve de profondeur et de force. Ces sentiments si peu compliqués naissent du fond de l'âme et la soulèvent tout entière. Et justement parce qu'ils sont peu compliqués, ils nous font entendre naïvement le cri même de la nature.

Voilà, dans cet art ingénu, la part de la réalité; elle est immense, et elle fournit à l'invention sa substance. Mais ce qui l'achève, c'est le sens de l'idéal.

La peinture des personnages, dans l'*Iliade*, est idéalisée de deux manières. Elle l'est d'abord par l'élimination des menus détails. L'art homérique peint toujours sommairement, au moral comme au physique. Presque tous les personnages ont quelque trait caractéristique; c'est, par

exemple, la fougue juvénile chez Achille, la sagesse chez Nestor, la majesté royale chez Agamemnon, la constance chez Ajax, la valeur impatiente chez Diomède, la fermeté réfléchie et dévouée chez Ulysse ; ce caractère, défini par des épithètes traditionnelles qui se répètent, ressort avec d'autant plus de netteté qu'il est moins surchargé de traits étrangers ; et cela même élève les personnages au-dessus d'une réalité vulgaire : chacun d'eux se distingue de la foule par quelque chose qui le grandit. Mais cette grandeur tient aussi et surtout à une autre cause, qui est la valeur morale de ces êtres légendaires. Quelles que soient leurs fautes et leurs faiblesses, ils appartiennent tous à une humanité supérieure. Le poète les considère comme une race disparue, qui tenait de près à celle des dieux. Au physique, ils ont en partage la beauté, la force, l'agilité ; au moral, la « vertu », ἀρετή, au sens premier du mot, c'est-à-dire une précellence due aux qualités éminemment viriles, à l'audace, à l'endurance, et aussi à la raison, à la force de la parole, au sentiment élevé de l'honneur. Ce sont de nobles exemplaires du type hellénique. Il y a chez tous une puissance d'action d'autant plus admirable qu'elle est prudente et sait se modérer au besoin.

De là résulte la moralité du poème. Les Grecs des siècles suivants l'ont très vivement senti, et ils l'ont même exagérée, les philosophes surtout, en attribuant aux aèdes des intentions d'enseignement qui leur étaient tout à fait étrangères. Homère n'a jamais songé à enseigner, cela est certain. Mais son récit enseigne à son insu, justement parce qu'il est à la fois réel et idéal. C'est, sous une forme héroïque, une image saisissante de l'humanité, par conséquent une série continue de scènes qui contiennent des avertissements et des exemples ; et ces scènes non seulement provoquent la réflexion, mais encore, grâce à l'inspiration qui les anime, elles exaltent tout ce qu'il y a de généreux dans l'âme humaine.

6. Forme du poème. — Discours, récits, descriptions. — Le style et la langue de l'*Iliade*. — Comme tous les poèmes épiques, l'*Iliade* est, quant à la forme, une longue narration. Mais, sans cesse, dans cette narration, les personnages sont mis en scène; ils prennent la parole, ils échangent leurs idées et leurs sentiments. Les discours forment donc un élément du poème presque aussi important que les récits et les descriptions. Il y a lieu d'étudier brièvement les uns et les autres.

Les discours, dans l'*Iliade*, servent, plus que les récits, à la peinture des caractères. Il y en a de plusieurs sortes : des discours de délibération, tenus dans l'assemblée ou dans le conseil, des exhortations guerrières sur le champ de bataille, des supplications, des allocutions intimes adressées à une seule personne, enfin de simples échanges de propos. La parole, dans le poème comme dans la réalité, se plie à toutes les exigences de la vie, et, par conséquent, elle prend tous les tons. Nous ne pouvons insister ici que sur ses caractères généraux.

L'art y est encore très voisin de la nature, mais il s'y montre pourtant. Les personnages ne jettent pas leurs idées au hasard, tant s'en faut. Ils savent par quelles paroles il est bon de débuter, ils s'arrangent pour se faire écouter, pour gagner leurs auditeurs; ils énoncent leurs raisons dans l'ordre qui leur paraît le meilleur et sous la forme la plus propre à les faire accepter de ceux à qui ils s'adressent; ils dégagent, s'il y a lieu, leurs conclusions, et ils les résument en traits frappants. Tout cela est œuvre de réflexion, de méthode, d'expérience. Il y a donc, en un sens, une rhétorique déjà chez Homère, et Quintilien n'a pas eu entièrement tort de la louer. L'erreur serait de se la représenter comme une technique achevée. Elle est, au contraire, très élémentaire, et l'instinct y a encore une grande part. L'argumentation, dans le discours homérique, est brève, incomplète; elle indique les raisons, mais le plus

souvent sans les développer; elle ne discute guère les objections possibles, elle ne les prévoit même pas. Le pathétique est naïf et fort, mais l'orateur ne sait ni le prolonger, ni le renouveler, ni en tirer parti. Il s'arrête court dès qu'il a dit ce qu'il avait dans la pensée ou sur le cœur. L'esprit d'analyse lui fait défaut. Il voit les choses en gros, d'une première vue, qui est droite et nette, mais qui ne sait pas encore décomposer son objet.

Le mérite propre de ces discours, c'est de révéler l'âme de ceux qui les tiennent. En cela, ils sont presque tous admirables. Lorsque Achille parle, au premier livre, soit qu'il rassure Calchas et lui ordonne fièrement de ne rien craindre de personne, soit qu'il s'adresse, frémissant déjà, à Agamemnon, en essayant encore de se contenir, soit enfin qu'il éclate en injures et en défis, il n'y a pas une phrase, pas un mot qui ne trahisse ou n'exprime l'agitation de son âme. Et tous les grands discours de l'*Iliade* sont ainsi. Ulysse, adroit, insinuant, soucieux du bien public, est tout entier dans le discours qu'il adresse à Achille, lorsqu'il vient le trouver dans sa tente; la réponse du jeune héros est un éclat de colère, un débordement continu de ressentiment, un cri d'orgueil blessé. Andromaque, suppliant Hector de rester dans Troie, met dans sa prière l'accent de l'amour et du désespoir, l'appel le plus touchant de la faiblesse féminine à la force qui est son appui; et Hector, dans sa réponse, laisse apparaître toute sa grandeur morale, faite de douceur, de pitié, de tendresse, mais aussi de courage et d'honneur. Priam, demandant à Achille le corps de son fils, exprime en quelques paroles tout ce que peut suggérer à un cœur de père et de roi une situation telle que la sienne. Les plus grandes beautés du poème sont dans les discours. Ils ont l'éloquence de la nature, exaltée par les douleurs ou par la passion.

Dans les récits également, la grande qualité homérique est la vie. Nous avons indiqué plus haut certains caractères

généraux de la narration épique, en particulier ses formes traditionnelles. Mais il faut bien comprendre que la tradition n'enchaîne aucunement le génie inventif d'un poète. Jamais le don de se représenter les choses et de les faire voir, jamais surtout celui de les animer et d'en faire ressortir les grands traits n'a été plus manifeste que dans les belles scènes de l'*Iliade*. Quelques mots simples y suffisent à dresser en pied un personnage. Tout le XXII[e] chant, qui met en présence Achille et Hector engagés dans la lutte finale, est aussi admirable par la force plastique que par le pathétique ; on voit, à chaque moment de l'action, les attitudes des adversaires, leurs gestes, leur physionomie ; et pourtant, il n'y a nulle part de description détaillée ; le poète n'a besoin que d'un mot pour faire apparaître dans notre esprit l'image nette et forte. D'ailleurs, ce dessin suggestif n'a rien de sec. L'émotion surgit avec l'image. Presque tout, dans le récit, est touchant ou passionné. Nous sommes captivés par le spectacle qui passe sous nos yeux, parce que le poète, en le composant, y a mis tout son cœur. Sans se découvrir jamais lui-même, il sait le remplir de pitié, de fureur, d'effroi, d'exaltation. L'âme des foules ne lui est pas moins connue que celle des individus. Il nous les montre à l'assemblée ou sur le champ de bataille, dans la victoire ou dans la défaite ; il nous peint leurs mouvements tumultueux, leurs enthousiasmes, leurs effarements, leurs élans et leurs fuites.

La composition de ces récits, comme nous l'avons vu, est loin d'être assujettie à une méthode sévère. On y trouve des longueurs et des hors-d'œuvre. Il n'en est pas moins vrai que, sous une forme encore naïve, l'instinct le plus juste de l'art s'y révèle déjà. Les épisodes y sont naturellement ordonnés, les péripéties y sont ménagées à propos, le dénouement en est retardé habilement pour suspendre et prolonger l'attente, les effets y sont même souvent gradués et préparés. On sent, jusque dans les moins bonnes

parties du poème, un génie organisateur, épris de proportion et de clarté, habile à se préserver de la confusion et à dégager ce qui en vaut la peine. Ces qualités ne sont pas celles d'un individu, ni même de quelques individus : elles sont proprement les qualités de la race.

Le style, dans l'*Iliade*, est en rapport avec l'invention poétique. Les belles parties du poème lui doivent un éclat merveilleux. Déterminé dans sa nature et son caractère général par les traditions de la phraséologie épique, il est pourtant libre et souple dans le détail, pour s'adapter aux intentions particulières du poète. L'ampleur et la pompe, qui tiennent aux lois mêmes du genre, se manifestent surtout dans les parties qu'on pourrait appeler neutres, dans ce fond du récit sur lequel se détachent les scènes plus caractérisées. Mais ce style, ample et magnifique par tradition, se fait concis et nerveux, ou simple et tendre, tantôt insinuant, tantôt frémissant, ou même dur et saccadé, quand il faut jeter un défi, prier ou pleurer, exprimer la colère, la haine, l'orgueil, en un mot suivre et imiter les mouvements du cœur humain. Et même dans les récits, cette variété n'est pas moindre. Quelquefois, la phrase est lente et majestueuse. Elle se développe en comparaisons dont l'étendue nous étonne; véritables descriptions accessoires, qui mêlent aux tableaux de guerre des paysages, des scènes de chasse, des vues rapides sur les flots soulevés ou sur les promontoires battus des vents; le poète s'y étend, il semble oublier l'objet principal pour cet objet nouveau que son imagination vient de susciter; il a peu de souci de l'exactitude des ressemblances ou des différences de détail, mais il dégage de sa description une impression simple et forte, qui profite à la narration où cette pièce de rapport est venue s'insérer. Quelquefois, au contraire, l'allure de son style est pressée. La phrase suit les mouvements des acteurs; elle se brise, elle demeure en suspens, elle détache par l'artifice d'une coupe un

moment critique. Elle a des douceurs et des mollesses voulues pour représenter la mort d'un jeune guerrier, la tristesse d'une destinée pour qui les promesses de la vie ont été vaines. Elle a aussi des duretés, des heurts, des sonorités âpres pour traduire la fureur des combattants, le cliquetis des armes, le choc des chars de guerre emportés au hasard par des chevaux sans maître. Le style homérique a révélé à la Grèce ce que c'est que peindre par les mots, par les tours, par l'accent, par le mouvement de la phrase et par la coupe du vers. Mais, dans cette variété pittoresque, ce qui domine à travers l'*Iliade*, c'est la grandeur et la force. Toute la poésie des âges suivants, lyrique ou tragique, et même la prose, ont pris là des leçons dont on ne saurait exagérer l'importance.

B. — L'Odyssée[1]

7. La seconde épopée grecque. — Sujet de l'*Odyssée*. — Analyse du poème. — Si l'*Iliade* représente sous une forme idéale la vie guerrière à l'époque héroïque, l'*Odyssée* retrace dans la même forme un drame domestique, en y mêlant

1. **Éditions :**

Baumgarten-Crusius, *Homeri Odyssea*, 3 vol., Leipzig, 1822, avec un choix de scolies ; Bibl. Didot, *Homeri carmina*, rec. de G. Dindorf ; A. Pierron, *l'Odyssée d'Homère*, 2 vol. in-8°, notes et prolégomènes, Paris, Hachette, 1875 ; A. Kirchhoff, *Die homerische Odyssee*, Berlin, 1879, éd. importante par les discussions contenues dans ses excursus ; Ameis et Henze, *Homers Odyssee*, 2 vol. avec 4 fasc. d'appendices, annotation en allemand très complète, Leipzig, 1880 (rééditée fréquemment).

Scolies :

G. Dindorf, *Scholia græca in Odysseam*, 2 vol. in-8°, Oxford, 1855. Commentaire d'Eustathe, publié par Stallbaum, 2 vol., Leipzig, 1825.

Lexiques et grammaires :

Voir la note bibliographique sur l'*Iliade*, p. 28.

des récits de voyages et d'aventures merveilleuses. Par là, elle est vraiment la seconde épopée grecque ; car elle complète la première, sans l'égaler cependant ni en puissance dramatique ni en valeur morale. Dans l'*Iliade*, ce sont les combats qui occupent le premier plan, et, par conséquent, c'est aussi le sentiment de l'honneur, avec le déploiement simple et superbe de la force héroïque, force du corps et force de l'âme. Dans l'*Odyssée*, nous voyons un foyer menacé : d'un côté, la convoitise brutale et violente ; de l'autre, la ruse, la patience avisée, la longue dissimulation au service du droit ; et, en même temps, un lointain fantastique, une abondance de contes et de descriptions propres à amuser l'imagination. L'âme grecque devait y contempler avec plaisir toute une partie d'elle-même que l'*Iliade* avait laissée de côté. Ces deux épopées ensemble lui offraient en raccourci l'image totale de sa vie primitive.

Le sujet en est tiré de la légende des « Retours », complément de celle de la guerre de Troie. Vainqueurs de Priam, les chefs achéens, après avoir détruit Ilios, avaient voulu regagner leurs foyers. Mais la colère des dieux les avait presque tous frappés. Les uns n'étaient rentrés chez eux que pour y succomber à des embûches ; les autres étaient morts en mer ; d'autres avaient erré plus ou moins longtemps. Parmi ces derniers, nul n'avait plus souffert qu'Ulysse ; et, de bonne heure, la légende de ses aventures, peut-être greffée sur d'anciennes données mythologiques, semble s'être particulièrement développée. Ce héros dut devenir, pour que l'*Odyssée* fût possible, le type du navigateur égaré, mis en face de toutes les terreurs et de toutes les merveilles des régions inconnues. Ses aventures se grossirent à la fois de contes populaires, de récits de matelots et d'inventions poétiques. Les premières tentatives de navigation plus ou moins lointaine entreprises par les Grecs d'Asie y contribuèrent sans doute largement. D'autre part, une légende secondaire se développa sur cette légende

principale, celle de Pénélope, femme d'Ulysse, recherchée en son absence par des prétendants violents, et restant fidèle à son mari. Le point de contact des deux légendes fut le retour du héros et le massacre des prétendants. Grâce à cette combinaison d'éléments divers, il se dégagea de là, peu à peu, un ensemble de récits d'un intérêt particulier. C'est celui que nous trouvons aujourd'hui dans l'*Odyssée*, telle qu'elle nous est parvenue.

Au début du poème[1], nous sommes à Ithaque, dans la maison d'Ulysse absent. L'audace brutale des prétendants nous est vivement représentée. Le jeune Télémaque, qui sort à peine de l'adolescence, leur tient tête mollement. La déesse Athéné, protectrice d'Ulysse, vient elle-même, sous les traits d'un étranger, exhorter le jeune homme à la fermeté et lui conseiller d'aller à la recherche de son père. Télémaque convoque alors l'assemblée du peuple d'Ithaque (chant II) pour se plaindre des prétendants et demander qu'on lui fournisse un vaisseau; l'assemblée, dominée par les prétendants, se sépare sans rien décider; mais Athéné, prenant les traits de Mentor, ami d'Ulysse, procure à Télémaque le vaisseau dont il a besoin; elle l'équipe, assemble des compagnons et part avec lui. Télémaque se rend d'abord à Pylos, chez Nestor (chant III), puis à Sparte, chez Ménélas (chant IV); l'un et l'autre lui font l'accueil le plus amical et lui parlent d'Ulysse, sans pouvoir lui dire où il est actuellement.

Nous laissons alors Télémaque à Sparte, et nous voici transportés dans une île lointaine où la déesse Calypso retient Ulysse, car elle voudrait faire de lui son époux. Les dieux, pressés par Athéné, viennent de décider qu'il sera rendu à la liberté. Calypso, sur l'ordre apporté par Hermès, se décide à le laisser partir. Ulysse bâtit un radeau et se met en mer. Mais Poséidon, toujours irrité contre lui

1. Sur la division en 24 chants, voir p. 29, note 1. La remarque qui est faite là s'applique à l'*Odyssée* comme à l'*Iliade*.

depuis qu'il a ôté la vue au Cyclope, son fils, soulève une tempête. Ulysse est jeté sur une terre inconnue. Les trois chants suivants (VI-VIII) nous le montrent accueilli chez les Phéaciens, habitants de cette terre. Nausicaa, fille du roi Alkinoos, en allant laver du linge à la rivière, près de la mer, a trouvé le malheureux naufragé, mourant de faim et de froid; elle l'a réconforté et amené près de la ville. Il entre au palais en mendiant, il y est reçu en hôte. On lui fait fête, on donne jeux et banquets en son honneur. Nous avons là le spectacle d'un peuple heureux et riche dont la vie est toute de plaisir.

Pour répondre à la curiosité bienveillante de ses hôtes, Ulysse, qui s'est déjà trahi par ses larmes en entendant l'aède Démodocos chanter un épisode de la guerre de Troie, se fait enfin connaître et raconte ses aventures. Ses récits remplissent quatre chants (IX-XII). Nous apprenons ainsi tout ce qu'il a souffert depuis la prise de Troie jusqu'à son arrivée chez les Phéaciens : notamment, ses aventures chez les Lotophages et chez le Cyclope, son séjour dans l'île d'Ææa, chez la déesse Circé, sa visite au pays des morts, puis l'hospitalité qu'il a reçue d'Éole, la tempête, le passage devant l'île des Sirènes, la traversée terrible entre Charybde et Scylla, son séjour à Thrinakié et le massacre des bœufs d'Hélios, la mort des derniers compagnons du héros, son arrivée et son séjour dans l'île de Calypso. A ce point, son récit rejoint celui qui forme le sujet même du poème.

Les Phéaciens, charmés, préparent son retour. Transporté sur un de leurs vaisseaux, Ulysse débarque enfin à Ithaque (chant XIII). Là, il se dissimule, avec l'aide d'Athéné, sous les traits et le costume d'un mendiant. Il est reçu en cette qualité chez son vieux serviteur, le porcher Eumée, de qui il apprend ce qui se passe dans son palais (chants XIII-XIV). Au chant XV, nous sommes de nouveau à Sparte, où nous avions laissé Télémaque à la fin du chant IV. Télémaque quitte enfin Ménélas; une navigation heureuse le ramène à

Ithaque, malgré les embûches des prétendants. Il arrive chez Eumée, au chant XVI, et y fait accueil à l'étranger; celui-ci le prend alors à part et se fait reconnaître de lui : ainsi réunis, le père et le fils arrêtent ensemble leurs projets.

Au chant XVII, Télémaque d'abord, puis Ulysse, toujours déguisé, arrivent au palais. Le faux mendiant y est insulté par Antinoos, le principal des prétendants. Il se contient et prépare sa vengeance. Défié par un autre mendiant, Iros, il lutte avec lui et le terrasse ; il subit néanmoins de nouveaux outrages, sans se trahir (chant XVIII). Pénélope, informée de ce qui se passe, veut le voir; elle le fait venir et lui demande s'il n'a rien appris au sujet d'Ulysse; il assure qu'il l'a vu et qu'il ne peut tarder à revenir. C'est après ce récit que la vieille servante Euryclée, en lui lavant les pieds, le reconnaît soudain à une cicatrice ancienne ; Ulysse n'a que le temps de lui imposer silence (chant XIX). La vengeance approche. Divers incidents la retardent encore, notamment l'arrivée du bouvier Philœtios, par qui Ulysse se fait reconnaître (chant XX). Enfin, voici l'occasion attendue. Au chant XXI, les prétendants, sur l'invitation de Pénélope, essayent de lancer chacun une flèche, avec l'arc d'Ulysse, à travers une série d'anneaux ; aucun d'eux ne réussit même à tendre l'arc ; Ulysse le saisit et sort victorieux de l'épreuve. C'est le moment. Il fait signe à son fils et à ses deux serviteurs fidèles, qui se rangent auprès de lui. Alors, le massacre des prétendants commence; tous tombent sous les coups d'Ulysse et de ses compagnons, mais après un véritable combat. Voilà Ulysse vengé et de nouveau maître de son palais (chant XXII).

Au chant XXIII, il se fait reconnaître de sa femme; au chant XXIV, de son vieux père, Laërte. Tous ensemble, avec l'aide d'Athéné, mettent en fuite les parents et amis des prétendants. Le poème s'achève sur cette pacification, qui assure le triomphe définitif d'Ulysse.

8. Structure du poème. — Son unité. — Sa formation[1]. — De même que l'*Iliade*, l'*Odyssée*, ainsi embrassée dans son ensemble, donne à la fois l'impression de l'unité et celle de la diversité. Des éléments très dissemblables y sont réunis; certaines parties ressemblent à des contes d'enfants, d'autres à des pastorales, d'autres à un roman domestique, d'autres enfin à un drame très sombre. Mais le poème, tel qu'il est constitué, n'en forme pas moins un tout, dont la structure est à la fois simple au fond et pourtant d'apparence savante. Ce qui en fait l'unité, c'est le désir passionné qu'a Ulysse, depuis le commencement jusqu'à la fin, de se retrouver chez lui, au milieu des siens, en possession paisible de son domaine et de son foyer. Ce désir nous est révélé dès le début, et presque toutes les parties du poème s'y rapportent : car presque toutes nous montrent soit les difficultés qui en ajournent ou en compromettent la réalisation, soit les efforts de volonté par lesquels Ulysse parvient enfin à les surmonter. L'*Odyssée* est donc tout autre chose qu'une biographie merveilleuse en vers, qui suivrait, au hasard des circonstances, les aventures d'un personnage principal; c'est le développement réfléchi et parfaitement limité d'une certaine situation et d'un sentiment qui naît de cette situation, dure tant qu'elle se prolonge et finit avec elle. Le principe qui en constitue l'unité est vraiment intime et organique : il tient à la conception même du sujet et il exerce son action sur l'œuvre tout entière. Disons plus : cette situation, dans le poème actuel, ne se développe pas en ligne droite. Elle nous est présentée d'abord au moment

1. ▲ consulter :

Voir plus haut, p. 31 et 48. Lire surtout les excursus de l'édition de Kirchhoff; à ce savant revient le mérite d'avoir le premier jeté une vive lumière sur les questions relatives à la structure du poème. Cf. Wilamowitz, *Homerische Untersuchungen*, cité plus haut. E. Kammer, *Die Einheit der Odyssee*, Leipzig, 1874; Otto Seeck, *Die Quellen der Odyssee*, Berlin, 1887; V. Bérard, *Les Phéniciens et l'Odyssée*, 2 vol., Colin, Paris, 1902-3.

où elle touche déjà à son dénouement; puis, au moyen de récits intercalés, on nous en fait connaître les phases antérieures; et enfin, on revient au dénouement qui forme la partie principale du poème. Cette structure donne à l'épopée quelque chose de la concentration dramatique, elle porte l'intérêt sur un moment capital, et par conséquent elle resserre encore l'unité. Une telle disposition des parties et une telle conception du sujet ne peuvent être l'effet ni du hasard ni d'un arrangement superficiel opéré après coup. De deux choses l'une : ou bien elles sont dues à un poète de génie qui a établi le plan total du récit et en a ensuite exécuté au moins les principales parties, ou bien elles s'expliquent par la croissance même du poème et sont liées à l'histoire de sa formation. Voyons ce que la diversité de ses éléments constitutifs nous permet de soupçonner à cet égard.

Autant la structure générale de l'*Odyssée* est satisfaisante dans l'ensemble, autant, on peut le dire, elle provoque d'objections lorsqu'on s'arrête au détail. Les quatre premiers chants forment, nous venons de le voir, une sorte d'introduction, dans laquelle Télémaque est au premier plan. Cette introduction, en soi, convient au poème; mais elle s'y rattache par un raccord maladroit : le début du V^e^ chant nous montre les dieux refaisant une délibération qu'ils ont déjà faite au début du I^er^, et, cette fois seulement, se préoccupant d'y donner suite. D'ailleurs, dans cette introduction même, des indices certains que nous ne pouvons étudier ici dénotent des remaniements profonds. — La seconde partie du poème, qui contient l'arrivée d'Ulysse chez les Phéaciens, la description de l'accueil qu'il y reçoit et la série de ses récits (V-XII), donne lieu à des observations de même nature; les récits d'Ulysse semblent avoir été retardés après coup pour permettre d'étendre la partie qui leur sert d'introduction; dans ces récits, certaines parties sont peu conciliables entre elles; on y

trouve plusieurs variantes du même thème, notamment deux prophéties, celles de Circé et de Tirésias, qui font double emploi; enfin un épisode spécialement, la *Visite au pays des morts*, est manifestement formé de pièces disparates, d'âges différents. — La troisième et dernière partie, contenant la rentrée d'Ulysse à Ithaque et sa vengeance, a plus d'unité apparente, mais, à l'analyse, elle se dissout également. Pour ne noter ici que quelques points, signalons la double conception du changement physique d'Ulysse : tantôt ce changement tient du prodige; opéré par Athéné, il disparaît quand elle le veut; et il suffit qu'il disparaisse pour qu'Ulysse soit reconnu immédiatement; tantôt, au contraire, il est naturel, résultant de l'âge, des épreuves subies, et par conséquent il ne peut plus disparaître à volonté; de telle sorte qu'Ulysse a besoin de signes extérieurs pour être reconnu. Puis, la série d'événements qui remplit cette partie du poème est loin d'être cohérente. On y trouve encore non seulement plusieurs variantes du même thème, mais aussi des détails essentiels qui ne s'accordent pas : par exemple, les instructions d'Ulysse à son fils, au chant XVI, ne sont en accord ni avec ce qu'ils font ensuite (XIX, début), ni avec la scène de combat en vue de laquelle elles ont été données (chant XXII). La fin du poème, après la reconnaissance d'Ulysse et de Pénélope, était rejetée déjà par les critiques de l'antiquité; elle semble en effet avoir été ajoutée après coup aux scènes qui précèdent. Enfin, lifférence curieuse et significative, Athéné, qui protège constamment Ulysse dans les derniers chants, est à peu près absente des récits précédents; et la raison qui en est donnée au chant XIII (v. 141) n'a évidemment que la valeur d'un prétexte, destiné à dissimuler ou à excuser une véritable divergence de conception. Tout cela laisse deviner bien autre chose que de simples remaniements superficiels ou des interpolations. On ne s'explique vraiment l'état du poème qu'en admettant

une série d'élargissements et de transformations, qui ont nécessité mainte soudure et maint raccord.

Si l'on fait attention au caractère naïf et merveilleux des aventures qui font le sujet des récits d'Ulysse chez Alkinoos, il paraît naturel de croire que c'est là le plus ancien des éléments de l'*Odyssée*, le premier du moins qui ait été amplement développé par la poésie. Ces récits ont dû prendre forme en un temps où les pays méditerranéens de l'Ouest étaient déjà entrevus, mais mal connus encore, et où l'imagination populaire y plaçait des êtres surnaturels et terribles. Si des Éoliens, comme on le suppose, ont abordé à Cumes dès le x^e^ siècle, et si, d'autre part, la colonisation de la Sicile et de la Grande Grèce a eu lieu dans la seconde moitié du viii^e^, c'est entre ces deux dates, vers le commencement du ix^e^ siècle, peut-être, que le sujet du *Retour* d'Ulysse a pu donner naissance à une série de récits poétiques plus ou moins étendue. Ces récits, quelle qu'en fût la forme primitive, ont été le premier essai de l'*Odyssée*. Sans doute, le caractère d'Ulysse, son désir de rentrer à Ithaque, son énergie, sa patience, ses ressources d'esprit y apparaissaient déjà comme les données mêmes du sujet; mais il n'y avait encore rien là qui pût déterminer la forme de composition à laquelle le poème actuel doit son caractère.

Cette détermination dut commencer lorsqu'un poète conçut l'idée de traiter en une série de chants la dernière partie de la légende, son dénouement, c'est-à-dire la rentrée d'Ulysse dans son palais et sa vengeance. Ce sujet, en effet, avait en lui-même l'unité d'action qui manquait au précédent. Il ne comprenait qu'un seul acte, à proprement parler; mais cet acte supposait toute une préparation qui pouvait être développée. Il fallait montrer Ulysse débarquant à Ithaque, éprouvant ses serviteurs, observant et trompant les prétendants, puis raconter le combat, et enfin la reconnaissance des deux époux. Cela fut fait par un

seul aède en un petit nombre de chants qui pouvaient être récités séparément, chacun d'eux formant un tout. Cette série de chants constitue aujourd'hui le fond de la seconde partie du poème ; mais sous les développements qui s'y sont ajoutés peu à peu, il paraît impossible de les déterminer avec certitude.

Lorsque cette partie, popularisée par les récitations, apparut comme un tout, l'idée dut venir naturellement d'y rattacher les anciens chants dont nous venons de parler, ceux qui racontaient les événements immédiatement antérieurs. Pour cela, ces chants avaient besoin d'être abrégés et condensés. L'aède qui fit ce remaniement eut l'heureuse idée de mettre le récit des événements dans la bouche d'Ulysse lui-même. Il supposa que le héros les avait racontés à celui qui fut son dernier hôte avant son arrivée à Ithaque, au roi des Phéaciens, Alkinoos ; de cette façon, la série des aventures pouvait être présentée en entier sous la forme de souvenirs personnels. Il fallut seulement composer une introduction pour dire comment Ulysse avait quitté l'île de Calypso, comment il avait été jeté à Skhérie et comment il avait été reçu par Alkinoos. Cette série de chants comprit par conséquent toute la partie centrale du poème actuel, sauf les additions et les remaniements postérieurs. Jointe à la série déjà constituée, elle formait un long développement, entre les parties duquel pouvaient bien se faire sentir çà et là des défauts de continuité ou de légères discordances, mais qui possédait cependant le caractère d'unité signalé plus haut, puisque, dès le commencement, l'attention y était attirée vers la fin. Cela résultait de ce que le dernier travail avait eu précisément pour objet d'adapter au précédent les éléments déjà existants, sans qu'il soit indispensable pour cela d'admettre que l'auteur de l'un ait été aussi celui de l'autre.

Les choses auraient pu rester en cet état : l'*Odyssée* était faite. Elle reçut toutefois un accroissement encore, qui

l'acheva. Un autre aède, assez différent des deux premiers par le tour d'esprit, s'avisa de donner à cette double série de chants une introduction, en racontant le voyage entrepris par Télémaque pour s'informer de son père. Il ne semble pas, il est vrai, que ce dessein ait été exécuté d'un seul coup ni par une seule main. Mais peu importe ici. Ces récits nouveaux firent, des chants relatifs au retour d'Ulysse, un ensemble presque aussi étendu que les chants relatifs à la colère d'Achille. L'égalité fut à peu près obtenue, lorsque e récit total eut reçu sa conclusion actuelle, par l'addition des parties qui forment la fin du XXIII[e] chant et la totalité du XXIV[e]. Il n'y eut plus dès lors qu'à en perfectionner les raccords pour l'amener à l'état de poème proprement dit. Quelques additions partielles, qui se produisirent dans cette dernière période, n'en changèrent plus la physionomie. Lorsque la commission de Pisistrate le recueillit par écrit, elle n'eut guère qu'à faire, çà et là, quelques retouches, et surtout à choisir entre les variantes qui avaient cours.

9. Beauté d'ensemble de l'*Odyssée*. — Étendue et variété. — Progression de l'intérêt. — Quelque monotonie dans l'invention. — L'effet obtenu fut excellent. Dans ce vaste cadre, les inventions les plus variées avaient pu trouver place; et quelques-unes d'entre elles, par leur nature, donnaient à ce nouveau poème un genre de beauté que n'avait pas l'*Iliade*. Un décor grandiose, la mer immense, des régions ignorées, toute la profondeur de l'inconnu ouvrant à l'imagination une perspective merveilleuse. Ce devait être un ravissement pour des auditeurs naïfs que de suivre ce vaisseau errant, poussé par la tempête dans des pays où nul homme n'avait abordé. Mille visions fantastiques s'y offraient à eux : des géants anthropophages, des sirènes captivantes et terribles, l'île flottante d'Éole ceinte d'un mur de fer, des monstres marins, des peuples inconnus, des terres perdues où habitaient des

dieux; puis l'effrayante région des morts, sinistre et muette, et, par contraste, la joyeuse cité des Phéaciens, pleine de chants, de danses, de jeux et de banquets; tour à tour, on passait des ténèbres à la lumière, de la terreur à la joie. Plus loin, c'étaient des scènes charmantes; l'émotion de l'exilé revoyant le pays natal, la douce hospitalité d'Eumée, les détails amusants et vrais de la vie rustique, de longs et gracieux entretiens, la dramatique dissimulation d'un homme qui est chez lui et qui se cache, des reconnaissances imprévues ou touchantes, la vie intime d'un grand palais, le va-et-vient des serviteurs, les jeux et les repas des prétendants, leur insolence, et, enfin, la vengeance attendue, mais habilement différée, qui éclate brusquement et remplit la grande salle de ruisseaux de sang. Sans doute, il y a pour nous, dans ces récits, des longueurs; mais il faut songer que les auditeurs de l'épopée n'avaient pas nos impatiences; l'habileté du poète à développer son sujet, à multiplier ses inventions, les émerveillait; ils ne concevaient pas une plus agréable manière de passer le temps que d'écouter ces narrations toujours renaissantes. Et l'*Odyssée* leur procurait double plaisir par son étendue et sa diversité.

Dans cette étendue, elle avait d'ailleurs le mérite d'une progression d'intérêt soutenue. Plus on avançait dans ce poème, plus on sentait l'approche du dénouement et plus aussi on le souhaitait. Le récit, habilement conduit, excitait l'impatience en montrant les prétendants de plus en plus odieux, la situation de Pénélope de plus en plus critique, la colère et la souffrance d'Ulysse de plus en plus vives; il laissait sentir le progrès de l'action par chacun des actes du héros, par les reconnaissances, par une marche générale des choses qui les conduisait naturellement à leur terme; mais, en même temps, il retardait le dénouement par l'invention d'épisodes destinés à le faire attendre et désirer. Grâce à la nature du sujet, cette progression vrai-

ment dramatique est plus sensible dans l'*Odyssée* que dans l'*Iliade*, parce que l'événement qui doit tout terminer y est plus nettement déterminé. Le poème ne peut prendre fin que par la mort des prétendants. On le sent dès le début, et, si on l'oublie, çà et là, c'est toujours pour peu de temps. Dès qu'Ulysse est rentré à Ithaque, la vision de la scène finale est devant nos yeux, et on peut dire qu'elle attire à elle l'attention avec une force sans cesse croissante.

En revanche, la composition de l'*Odyssée* a moins d'harmonie que celle de l'*Iliade*. Les diverses parties du poème se fondent moins dans une couleur générale. Le monde fantastique et le monde réel y sont juxtaposés, mais ils restent très différents l'un de l'autre. L'aventure du Cyclope est un conte d'enfants, le massacre des prétendants est une tragédie. De plus, malgré la variété signalée plus haut, le poème n'échappe pas à une certaine monotonie. Les récits d'Ulysse reposent sur une série de fictions qui se ressemblent; ses épreuves dans son palais ne diffèrent les unes des autres que par des détails. Il semble que, dans la seconde partie surtout, l'invention poétique ait plus de grâce que de force, plus d'aisance que de hardiesse ou d'éclat. Le critique ancien qui a composé le *Traité du sublime*, attribué à Longin, expliquait ce caractère de l'*Odyssée* par l'âge du poète; il supposait qu'Homère avait composé l'*Iliade* dans son âge mûr, l'*Odyssée* dans sa vieillesse. Cette hypothèse, qui n'a pas de valeur historique, traduit du moins assez vivement une impression qui est encore celle de presque tous les lecteurs.

10. **La religion de l'*Odyssée*[1]. — Le merveilleux. — Progrès du réalisme dans certaines parties. — De quelques personnages. — Moralité du poème.** — Si, de la composition, nous passons au contenu du poème, nous voyons

1. A consulter :

Benjamin Constant, *De la Religion*, t. III. Voir, en outre, la note bibliographique sur les dieux de l'*Iliade*, p. 39.

d'abord qu'il repose sur le même fond de croyance religieuse que l'*Iliade*. Les dieux mis en scène y sont les mêmes dans leurs grands traits, et, d'une manière générale, leurs rapports avec les hommes n'ont pas varié essentiellement. Ici aussi, ils sont mêlés à toute l'action épique, et leur puissance conduit les événements à leur fin. D'ailleurs, la religion du poème reste toujours plus instinctive et traditionnelle que réfléchie; elle demeure étrangère à toute tendance théologique. Voilà son aspect général. Mais, si l'on y regarde de plus près, cette religion, comparée à celle de l'*Iliade*, offre pourtant certains traits qui lui sont propres.

Bien que toujours passionnés, les dieux n'y sont plus en conflit violent entre eux; on ne les voit plus se défier, se quereller, se combattre; Poséidon, ennemi d'Ulysse, et Athéné, sa protectrice, y sont seuls en opposition l'un à l'autre; mais cette opposition même est atténuée; et, en fait, les deux divinités agissent plutôt tour à tour que simultanément et en sens contraires. L'Olympe, dans son ensemble, est pour le droit contre l'injustice, et, par suite, la religion du poème a une tendance morale que n'avait pas au même degré celle de l'*Iliade*. Les prétendants n'ont aucun dieu pour eux. Zeus mène les choses au triomphe final de la justice, et il le fait sans lutte ni contradiction. Son autorité n'a pas besoin, comme dans l'*Iliade*, de s'imposer par la menace ni de s'appuyer sur la force; elle a pour elle un assentiment tacite et constant. L'Olympe de l'*Odyssée* est pacifié; et, si la croyance y gagne en pureté, il faut bien avouer que le poème y perd en intérêt dramatique. Ce monde divin, assagi, n'a plus la vie énergique et tumultueuse qu'il devait dans l'*Iliade* à ses passions.

Autre différence. Dans les parties anciennes de l'*Iliade*, l'intervention divine a quelque chose de mystérieux. Les dieux ne se montrent pas aux hommes, ils leur font sentir simplement leur présence; et ils n'interviennent ainsi que

dans des occasions dignes de leur grandeur. L'*Odyssée*, comme les parties récentes de l'*Iliade*, a une autre façon de concevoir les choses; elle use des dieux sans se gêner, comme d'une machine épique, commode pour produire certains effets ou pour éluder certaines difficultés; le miracle désormais ne tire plus à conséquence. Athéné se déguise en voyageur, en Mentor, en jeune fille, en jeune berger, en oiseau; elle apparaît et disparaît brusquement; elle fait office de héraut, elle prépare un embarquement, elle vient donner à Ulysse des indications qu'un passant pouvait lui donner, au besoin elle l'éclaire dans l'obscurité du palais, en un mot elle est plus affairée que sérieusement occupée. Cette manière indiscrète de se servir des dieux est au fond peu religieuse : c'est de la religion de décor, dans laquelle le vrai sentiment religieux entre pour fort peu de chose.

De même que le miracle, le merveilleux abonde, dans une partie au moins du poème. Le voyage d'Ulysse jusqu'à son débarquement à Ithaque est une féerie. Ce merveilleux, étranger à l'*Iliade* et aux autres parties de l'*Odyssée* elle-même, provient manifestement d'un fonds populaire, que la légende d'Ulysse s'est incorporé et qu'elle a développé. Naïf sans doute chez ses premiers inventeurs, il ne l'est plus entièrement dans le poème homérique. Le narrateur, il est vrai, s'y complaît sincèrement, et il ne cherche nullement, comme pourrait le faire un sceptique décidé, à en accuser l'invraisemblance par la manière de présenter les choses. Mais il n'a pas non plus la simplicité d'esprit ni les habiletés instinctives d'un vrai croyant. Il traite son sujet avec une indifférence visible pour sa valeur historique, comme une matière de poésie, préoccupé surtout de plaire, d'émouvoir ou d'amuser. Les invraisemblances de détail sont insignifiantes pour lui. L'aventure d'Ulysse chez le Cyclope en est pleine; il s'en soucie peu; son conte est charmant, tout étincelant de vie et de grâce; il y a mis de

l'effroi, du sentiment, de la malice même, et c'est tout ce qu'il lui faut. Tous ces récits merveilleux, avec de petites différences, sont animés du même esprit. On y sent le jeu léger et charmant d'une âme d'aède ionien, habituée à vivre dans la fiction, qui subit les impressions de son sujet, se représente sans effort les choses les moins croyables et en fait un tissu de poésie exquise, sans songer à se demander un seul instant jusqu'à quel point il y croit, ni même si l'on peut y croire.

Mais, à côté des contes où la fantaisie s'est mise à l'aise, l'*Odyssée* contient des parties étendues où domine l'imitation de la vie contemporaine. Il en est ainsi des premiers chants et de tous ceux qui font suite au débarquement d'Ulysse à Ithaque. Nous y trouvons un degré nouveau de réalisme qui mérite d'être signalé.

Dans l'*Iliade*, toutes les grandes scènes caractéristiques sont traitées de haut. A coup sûr, la poésie y plonge en pleine réalité humaine; mais cette réalité est agrandie, ennoblie, idéalisée. Le récit touche à peine aux petites choses; il ne met en lumière que les passions et les émotions les plus fortes, que les moments dramatiques et les aspects dominants. Les détails précis sont indiqués, puis entraînés dans le mouvement général par le souffle puissant qui enlève tout. Seuls, quelques chants, çà et là, font exception à cet égard, et ce caractère, qui les fait remarquer, en dénote la date plus récente. Or ce qui est exceptionnel dans l'*Iliade* est ordinaire dans l'*Odyssée*. Bien loin que le récit recherche les grandes scènes dramatiques, il s'attarde avec complaisance aux scènes secondaires. Il fait une grande place aux descriptions, même à celles qui ne sont guère utiles au développement de l'action; il s'étend surtout sur la représentation familière des mœurs. Les entretiens s'y multiplient : très souvent, ils ne servent qu'à donner aux personnages l'occasion de se faire connaître, ou même simplement à occuper et à charmer l'at-

tention. L'art qui se manifeste là est un art d'imitation délicate et fine, qui plaît surtout par la justesse et la vérité. On est ravi de voir revivre dans leur naïveté mille détails de la vie commune, présentés à propos, sans minutie, avec un naturel exquis. L'invention poétique s'y montre très voisine de l'observation ; et, par suite, l'épopée semble y préluder au roman de mœurs.

Dans ces conditions, les personnages ne peuvent pas avoir le relief vigoureux qu'une création puissante leur donnait dans l'*Iliade*. Et, en effet, si nous exceptons Ulysse, qui est à part, la plupart des figures de l'*Odyssée* semblent un peu pâles à côté de celles de la grande épopée troyenne. Elles sont plutôt dessinées d'un trait fin et léger que peintes avec de vives couleurs. D'ailleurs, ce dessin est souvent charmant ; et, si simple qu'il soit, il est toujours vivant. Pénélope, bien que reléguée au second plan, a une grâce touchante dans plusieurs scènes ; la jeune Nausicaa, qui n'apparaît qu'un instant, ne se laisse pas oublier ; elle plaît par sa jeunesse, par sa beauté élégante, et aussi par sa finesse naïve et enjouée, sa générosité, son intelligence ; le roi Alkinoos et la reine Arété, seulement entrevus, ont une dignité accueillante qui les fait aimer. Dans les premiers chants, Nestor, Ménélas, Hélène, sans être très fortement caractérisés, le sont cependant assez pour qu'on ait plaisir à retrouver en eux des personnages connus. Télémaque, jeune, incertain encore de ce qu'il doit faire et de ce qu'il peut oser, mais droit, sincère, généreux, dévoué à l'honneur et au souvenir de son père, attacherait davantage s'il n'était réduit dans la seconde partie à un rôle tout à fait subordonné. Les personnages de serviteurs sont excellents, surtout celui d'Eumée, bon, hospitalier, résigné à son humble sort, et constamment fidèle à son maître, absent ou présent ; il nous charme dans sa demeure rustique, au milieu de ses troupeaux, quand il entretient son hôte auprès du foyer ; le cadre, approprié au personnage,

le fait alors ressortir à son avantage. Les prétendants ont le tort de se ressembler tous; c'est un groupe, dans lequel les individus, malgré quelques traits épars, n'ont guère de valeur qui leur soit propre; ce groupe est bruyant, tapageur, insolent, mais il manque de ces grandes passions qui sont nécessaires à une action épique.

Aucun de ces personnages n'a l'occasion de montrer ce qu'on peut appeler proprement un caractère. Leurs traits individuels, faute d'originalité vigoureuse, se fondent dans la représentation générale des mœurs. Il n'y a vraiment qu'un héros dans l'*Odyssée :* c'est Ulysse. Celui-ci, déjà très vivant dans l'*Iliade*, prend ici une tout autre importance; et c'est en lui qu'éclate surtout la beauté dramatique et morale du poème. Profondément humain, il nous émeut et nous captive dès l'abord, parce qu'il aime et qu'il souffre. Son âme, admirablement courageuse et patiente, n'a rien de stoïque; elle sent douloureusement toutes les amertumes, toutes les déceptions, toutes les épreuves; elle touche parfois au désespoir, et, toujours, elle se relève par une énergie indomptable. Sa force morale, qui est incomparable, a pour auxiliaires des qualités de premier ordre : une intelligence prompte et sûre, une prudence que rien ne trompe, une fertilité d'esprit prête à tout, une dissimulation qui va jusqu'à l'héroïsme. Ce caractère existait certainement dans la tradition avant la formation de l'*Odyssée :* il avait ses racines dans l'âme même du peuple grec; mais c'est l'*Odyssée* qui en a dégagé toute la valeur et qui lui a donné sa forme définitive. Grâce à ce poème, Ulysse est devenu à la fois une puissante individualité héroïque et un type immortel. La variété des scènes où il paraît, leur liaison, l'invention des péripéties, c'est-à-dire la structure même de l'œuvre dont il est le centre, voilà en effet ce qui a groupé et mis en pleine valeur tous les traits caractéristiques de sa physionomie.

C'est de l'importance donnée à ce personnage que

résulte surtout la moralité du poème. Elle est plus précise que celle de l'*Iliade*, sans que l'*Odyssée* soit pour cela plus didactique à proprement parler. Nulle œuvre ne loue mieux, par le simple exposé des faits, les vertus les plus essentielles à l'action, le courage intelligent, la suite dans les idées, la persévérance au milieu des épreuves; accessoirement, elle glorifie aussi les affections de famille, la fidélité du cœur, et elle flétrit la violence injuste. Toutefois, la morale de l'*Odyssée* n'a rien de chevaleresque; elle l'est moins que celle de l'*Iliade*, sans doute en raison de la nature du sujet et de la personnalité du héros. La dissimulation, qui est une des armes favorites d'Ulysse dans sa lutte contre ses ennemis, est souvent, il est vrai, justifiée par la nécessité et ennoblie par le courage; mais parfois aussi, il faut l'avouer, elle semble devenir chez lui une seconde nature ou, tout au moins, un art dont il n'est pas sans tirer vanité. Au point de vue historique, c'est là un trait curieux, qui caractérise vivement un certain âge de la civilisation ionienne.

11. Forme du poème. — Style et langue de l'*Odyssée*. — Quant à la forme, l'*Odyssée* ressemble de près à l'*Iliade*. On y retrouve tous les traits essentiels du genre épique, tel que nous l'avons défini plus haut : ampleur des narrations, discours, formules de transition, phraséologie traditionnelle. La méthode générale d'exposé est la même : point de dialogue proprement dit, récits largement ordonnés et bien divisés, brefs résumés çà et là, marquant les phases de l'action et liant ensemble les parties. C'est donc, au fond, le même art de part et d'autre, et, si l'on se contentait d'une impression sommaire, cette ressemblance frappante dissimulerait les différences, moins apparentes, qui se révèlent seulement à une observation attentive.

Si l'on y regarde de près, en effet, on s'aperçoit que la langue et le style épiques dans l'*Odyssée* sont moins près de leur origine que dans l'*Iliade*. Le style y a moins de pompe,

moins d'éclat; les amples comparaisons y sont beaucoup plus rares; il y a des parties entières du poème où l'on en rencontre fort peu, et celles qu'on rencontre sont plus courtes, plus strictement appropriées à leur objet, comme si le sens de la proportion logique commençait à prédominer dans le discours. Il est vrai que cette différence semble tenir en partie à celle des sujets; mais elle ne s'explique complètement que par de nouvelles habitudes d'esprit qui commençaient à s'introduire dans le monde ionien. Au reste, l'étude de la langue est bien plus décisive à cet égard que celle du style. Le vocabulaire de l'*Odyssée* est plus moderne que celui de l'*Iliade*, et cela, malgré le parti pris certain des poètes épiques du temps, qui voulaient rester fidèles aux traditions de leur art. Si l'on essaie de suivre dans les deux poèmes la vie des mots, on remarque que les procédés de dérivation propres à la langue grecque ont fait apparaître dans l'*Odyssée* un assez grand nombre de termes qui manquaient à l'*Iliade*. Cela est vrai spécialement de certaines classes caractéristiques, par exemple des termes qui désignent des qualités, et, d'une manière plus générale, des mots abstraits. La langue de l'*Odyssée* est sensiblement plus abstraite que celle de l'*Iliade*.

Étudiée dans le même esprit, la versification des deux poèmes donne lieu à des observations analogues. Sur une tradition constante, on voit surgir certains indices d'un goût nouveau. Par exemple, telle coupe, très fréquente dans l'*Iliade*, se fait beaucoup plus rare dans l'*Odyssée;* or, si cette coupe n'était elle-même qu'une trace des procédés de la versification primitive, on est en droit de conclure de là que le second poème a été composé ou remanié tout entier après que le premier était déjà constitué dans presque toutes ses parties.

C. — Conclusions sur les deux poèmes homériques

12. Les deux poèmes et leur temps. — Leur influence. — D'après tout cela, on voit que les deux grands poèmes homériques représentent deux phases distinctes de la poésie et de la civilisation ioniennes. Le premier, l'*Iliade*, est un poème essentiellement guerrier; il a dû se former peu après la conquête, lorsque les âmes étaient encore pleines des passions qu'elle avait excitées; il a pour inspiration morale l'admiration des vertus héroïques, parmi lesquelles la force et le courage étaient au premier rang. Le second, l'*Odyssée*, manifeste une aspiration au repos; il nous représente des rois autrefois guerriers, tels que Nestor et Ménélas, qui jouissent à présent de leurs richesses dans la paix; le héros principal, Ulysse, n'a qu'un désir, qui est de rentrer chez lui et d'y goûter le bien-être; le poème proclame la valeur sociale du droit et de la justice, et, s'il admire encore la force, il accorde une estime égale à l'habileté. Il semble appartenir, dans son ensemble, au temps où la société ionienne s'organisait, moins préoccupée désormais de luttes à main armée que de contestations politiques et juridiques entre citoyens. Le rêve des aventures maritimes y dénote l'influence des premières navigations lointaines, prélude du grand mouvement de colonisation du VIII^e^ siècle. Mais il va sans dire qu'il s'agit là uniquement d'indications générales qui ne nous apprennent rien sur la date précise de tels ou tels remaniements ou additions partiels.

Au reste, ces questions de dates et d'origine, très importantes pour l'histoire littéraire telle que nous la concevons, n'intéressaient que médiocrement l'antiquité grecque. Pour elle, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, avec un certain nombre

d'autres œuvres moins célèbres, étaient nées du génie d'un poète unique, isolé dans sa gloire, et elle les admira longtemps avant de se poser à leur endroit aucune question critique [1].

Nous suivrons dans le prochain chapitre la diffusion de la poésie épique, et, par conséquent, celle des poèmes homériques. L'*Iliade* et l'*Odyssée* se répandirent sans doute plus facilement que les autres œuvres analogues, en raison de leur supériorité. Elles exercèrent, en tout cas, une influence lointaine et profonde. Ces vieux chants, partout répétés, étaient bien faits pour développer chez leurs auditeurs à la fois les sentiments dont ils étaient pleins et l'intelligence vive de la beauté littéraire. La poésie avait montré là sa puissance d'évocation et d'idéalisation de telle manière qu'une longue tradition de goût et d'art devait en résulter. Si la première poésie grecque s'était formée en pays dorien, elle aurait eu sans doute d'autres caractères et elle les aurait transmis, dans quelque mesure, aux générations de poètes qui se seraient ensuite succédé. Cette poésie ionienne des Homérides, rayonnant dans ses deux grandes œuvres, assura l'influence de l'Ionie sur le développement de l'imagination hellénique. Elle contribua à la rendre plus libre, plus souple, plus éprise de vie et de grâce, plus naïvement humaine. A mesure que les autres poèmes épiques perdirent de leur crédit, l'*Iliade* et l'*Odyssée* absorbèrent en elles-mêmes toutes les forces vives de l'épopée, mais ce fut pour en mieux assurer l'autorité. Devenues classiques, ces deux compositions entrèrent de bonne heure comme un des éléments les plus importants dans l'éducation morale et intellectuelle de la jeunesse grecque. Leur rôle fut de transmettre, de génération en génération, la connaissance de l'époque héroïque, d'éveiller

1. Les premiers qui séparèrent l'*Iliade* de l'*Odyssée*, en les attribuant à deux poètes différents, furent des savants alexandrins, qu'on appela pour cette raison les *Séparateurs* (les *Chorizontes*, οἱ Χωρίζοντες).

les esprits, de former en eux le sens du beau, de leur présenter un idéal à la fois national et humain, de les féconder par des émotions généreuses et profondes. Nous pouvons encore constater chez divers poètes grecs, même chez des prosateurs tels que Platon, l'influence visible d'Homère. Mais son influence occulte, celle qu'il a exercée sur la masse des esprits, sur la vie morale et intellectuelle de la nation tout entière, nous la sentons plus que nous ne pouvons la démontrer. Elle est néanmoins évidente, et elle a été des plus heureuses. L'Ionie a rendu à la Grèce l'immense service de lui donner, dès son enfance, une poésie admirable, merveilleusement propre à l'éducation et au progrès, source intarissable d'idées et d'inspirations. Le génie hellénique y puisa en partie sa force, sans y perdre d'ailleurs ni sa raison hardie, ni sa liberté. La poésie homérique ne l'asservit pas ; elle était trop jeune, trop naïve pour s'imposer comme une loi immuable à des esprits que l'expérience enrichissait chaque jour; mais, grâce aux leçons qu'elle avait données, on put s'affranchir d'elle en partie, sans renier son influence et sans déserter sa tradition. Elle avait enseigné à idéaliser le réel, à mettre l'observation quotidienne au service de l'art, à faire du beau avec du vrai. La Grèce lui resta d'autant plus fidèle qu'elle le fut plus librement.

CHAPITRE IV

ÉPOPÉES CYCLIQUES ET RAPSODES

SOMMAIRE

L'épopée après Homère. Le cycle. — II. Diffusion des chants épiques. Les rapsodes. — III. De quelques épopées héroïques en particulier. — IV. Pisandre de Rhodes. — V. Les hymnes et les épigrammes homériques. — VI. Parodies de l'épopée. Le *Margitès*, la *Batrachomyomachie*, etc. Fin de l'épopée héroïque.

1. L'épopée après Homère. — Le cycle[1]. — On a vu qu'en dehors de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, les chants épiques avaient dû surgir en abondance dans la Grèce d'Asie pendant les deux siècles immédiatement antérieurs à l'ère des Olympiades. Ces chants étant alors demandés dans toutes les villes ioniennes, les aèdes s'efforçaient de satisfaire un goût qui leur était profitable. Le même mouvement paraît s'être prolongé à travers le VIII[e] et le VII[e] siècle, mais en diminuant d'intensité, pour s'éteindre enfin

1. Éditions :

Bibl. Didot, *Homeri carmina et cycli epici reliquiæ*, Paris, 1837-1856; Bibl. Teubner, G. Kinkel, *Epicorum græcorum fragmenta*, t. I, Leipzig, 1877. Sommaires de Proclus, dans B. Westphal, *Scriptores metrici græci*, t. I, Leipzig, 1866 (Bibl. Teubner).

A consulter :

Welcker, *Der epische Cyclus*, Bonn, 1849-1865; Wilamowitz Mœllendorff, *Homerische Untersuchungen*, Berlin, 1884.

presque entièrement dans le cours du VI^e^. Cette décadence de l'épopée héroïque tint à plusieurs causes, dont les principales sont : l'épuisement des sujets, après une production si abondante ; l'avènement, puis les tentatives heureuses du lyrisme, et surtout, au VI^e^ siècle, la transformation du dithyrambe et la naissance de la tragédie, qui firent sentir la monotonie et les longueurs des vieilles compositions ; les progrès de la réflexion et de la curiosité historique, qui donnèrent naissance à la prose, suscitèrent la philosophie, l'histoire, la géographie et refoulèrent partout le merveilleux ; enfin, les changements sociaux, la décroissance de l'aristocratie, le développement de la culture générale par l'augmentation des échanges internationaux, l'affluence des idées et des connaissances, le goût nouveau de la discussion, toutes choses qui transformèrent peu à peu un public docile, crédule et indéfiniment attentif, en une foule plus difficile à satisfaire, avide d'émotions vives, éprise d'idées, mais surtout impatiente et mobile. Il serait infiniment curieux, si nous le pouvions, de suivre l'histoire de l'épopée héroïque à travers ces quelques siècles. Mais l'antiquité elle-même en perdit de très bonne heure la connaissance précise ; elle ne nous a laissé sur ce sujet que des témoignages incomplets et suspects. Tout ce que nous pouvons faire est d'essayer de nous orienter d'une manière générale au milieu d'une période pleine d'obscurité.

On a coutume, depuis l'antiquité, de désigner la plupart de ces poèmes perdus sous le nom de *cycliques*, et on appelle *cycle* l'ensemble des épopées posthomériques, qui embrassaient presque toutes les légendes héroïques. Il importe d'abord de bien s'entendre sur la valeur exacte de ces dénominations.

Le premier classement des vieux poèmes épiques paraît avoir été l'œuvre du grammairien Zénodote d'Éphèse, qui fut, au troisième siècle avant notre ère, bibliothécaire

des Ptolémées à Alexandrie. En rangeant ces poèmes dans la bibliothèque royale et en les cataloguant, Zénodote constitua par là même un *cycle*, c'est-à-dire un tout, quelque chose de complet en son genre, puisque, grâce à cette collection, la masse des vieux récits apparut désormais comme entière et fermée. Respectant d'ailleurs l'indépendance des œuvres, Zénodote n'avait tenté ni de les mettre d'accord entre elles ni d'en former une série continue. Ce fut là l'œuvre des mythographes. Comme ils cherchaient uniquement dans ces vieux récits les faits qu'ils contenaient et qu'ils voulaient les coordonner, ils en tirèrent des extraits qui se reliaient les uns aux autres et se combinaient entre eux, sauf à laisser de côté les parties contradictoires et celles où les mêmes choses étaient répétées. Ces cycles artificiels furent assez nombreux dans la période impériale; quelques-uns étaient destinés à l'enseignement; d'autres s'adressaient au public curieux des vieilles choses. Nous possédons encore, sous le nom de *tables iliaques*, quelques tablettes ou fragments de tablettes, sur lesquelles étaient gravés des épisodes de la guerre de Troie, d'après tel ou tel cycle, dû à quelqu'un des érudits alors renommés. Soit qu'elles aient été destinées à l'enseignement, soit qu'elles aient servi à orner des bibliothèques et des cabinets de travail, elles attestent la popularité de ces compositions. Le cycle qui nous est le mieux connu est celui de Proclos. L'auteur était, selon les uns, un grammairien du second siècle de notre ère; selon d'autres, c'était le philosophe néoplatonicien de ce nom qui vivait au v^e^ siècle. Quoi qu'il en soit, son cycle est une simple compilation, précieuse en ce qu'elle nous a conservé les sommaires partiels d'un certain nombre d'épopées perdues avec les noms des poètes auxquels on les attribuait alors. Seulement, en nous en servant pour reconstituer une image de la vieille épopée grecque, nous ne devons pas oublier qu'elle nous apparaît là sensiblement défigurée. Les auteurs de cycle choisissaient, entre les

poèmes, ceux qui se prêtaient le mieux à leur dessein, et, dans ces poèmes mêmes, ils négligeaient ce qui leur était inutile. Il en résulte qu'à travers leurs comptes rendus, ces vieilles œuvres mutilées ont l'air d'avoir été toujours faites pour s'ajuster les unes aux autres, ce qui est loin d'être exact.

Avant de parler de quelques-unes d'entre elles, essayons de marquer leur place à toutes dans l'histoire générale que nous esquissons et d'en indiquer les caractères communs.

La plupart de ces épopées semblent avoir manqué de l'unité intime qui caractérise l'*Iliade* et l'*Odyssée ;* obéissant à une tendance secrète du genre épique vers l'histoire, qu'il contenait en germe, elles offraient plutôt des séries continues d'événements que le développement de certaines passions ou de certaines situations morales. C'est, sans doute, la raison qui a fait qu'elles ont disparu de bonne heure; en tant qu'œuvres d'art, elles étaient inférieures aux deux grands poèmes homériques, quel que pût être d'ailleurs leur mérite dans certaines parties. En outre, venues au monde plus tard, quand l'invention commençait à s'épuiser, elles ont dû souffrir presque toutes de cet abus de l'imitation qui marque la fin des genres. On y retrouvait sans doute jusqu'à satiété les mêmes thèmes épiques, les mêmes procédés, les mêmes situations, les mêmes caractères, le même style. Sous une variété superficielle et apparente, régnaient une monotonie profonde et une irrémédiable banalité. Ce qui, plus tard, devait perdre le lyrisme après Pindare et la tragédie après les grands poètes du v^e^ siècle, perdait déjà l'épopée après les premiers homérides.

Ces épopées furent-elles, dès le début, de grands poèmes continus et complets ? Ou bien se formèrent-elles, comme nous l'avons admis pour l'*Iliade* et l'*Odyssée*, par des accroissements successifs ? Nous l'ignorons ; et, à vrai dire, il est peu croyable qu'une même réponse, quelle qu'elle soit, puisse s'appliquer à toutes. Les plus anciennes, faites pour

être chantées dans les mêmes conditions que les poèmes homériques, ont dû naître comme eux. Les autres, produites quand l'art d'écrire était en progrès, quand les récitations rapsodiques s'organisaient, ont pu se constituer immédiatement sous forme d'amples compositions. Nous en sommes réduits sur ce point à des hypothèses nécessairement vagues.

A considérer les sujets, ces poèmes semblent s'être répartis en un certain nombre de groupes qu'on peut encore distinguer assez nettement.

Quelques-uns se rapportaient aux antiques légendes cosmogoniques; c'étaient des *Théogonies*, des *Titanomachies*, différentes sans doute des poèmes hésiodiques relatifs aux mêmes sujets en ce qu'elles étaient moins didactiques et plus dramatiques. — D'autres traitaient certains points de l'histoire des vieilles races; telles la *Danaïde*, la *Phocéide*, la *Minyade*, l'*Atthide*, l'*Amazonie*, etc. Nous ne connaissons en ce genre qu'un assez petit nombre de titres; mais il paraît probable que les poèmes de cette sorte ont dû abonder pendant plusieurs siècles pour constituer le riche fonds où ont puisé tour à tour la poésie lyrique, la tragédie, l'élégie alexandrine et l'érudition archéologique. — D'autres poèmes encore prenaient pour sujets les exploits de certains héros renommés. C'est ainsi qu'à partir du VIII^e^ siècle, et peut-être antérieurement, jusqu'au VI^e^, il y eut un grand nombre d'*Héracléides*, qui célébrèrent les travaux du fils d'Alcmène. La *Prise d'Œchalie*, attribuée à Créophyle de Samos, appartenait à ce groupe. Dans le même genre encore, on peut citer au moins une *Théséide*, dont nous ignorons d'ailleurs et l'auteur et la date. — Mais les groupes de poèmes les plus importants à mentionner sont ceux qui se rapportaient aux grands événements légendaires de l'âge héroïque, à la guerre de Thèbes et à celle de Troie. Nous y reviendrons dans un instant. Évidemment, ces deux guerres, en raison de leur caractère

dramatique, furent, pendant toute la période épique, les deux sujets de prédilection des poètes et du public.

2. Diffusion des chants épiques. — Les rapsodes[1]. — Après avoir pris sa première croissance en Ionie, l'épopée héroïque paraît s'être répandue assez vite dans les autres parties du monde grec et y avoir suscité un mouvement poétique important. Les aèdes ioniens devaient être tentés, à mesure que leur art mûrissait, d'aller chercher toujours plus loin de nouveaux auditeurs, et les relations commerciales de plus en plus actives entre les cités grecques ne pouvaient que favoriser ce mouvement. L'apparition des premières poésies hésiodiques dans la Grèce centrale, vers le VIII^e^ siècle, atteste que l'influence de l'art ionien s'y était déjà fait sentir. D'autre part, un certain nombre des poèmes que nous venons de citer ont un caractère local si prononcé qu'ils n'ont guère pu naître ailleurs que dans les régions auxquelles ils se rapportent. Toutefois, les poètes de ce temps dont les noms, vrais ou légendaires, sont venus jusqu'à nous, semblent avoir été en majorité originaires soit de la Grèce d'Asie, soit des îles de la mer Égée, soit de la côte orientale de la Grèce propre; on peut donc dire que l'épopée héroïque, dans tout son développement, appartient surtout à la Grèce orientale et ionienne, à celle dont la mer Égée est le centre. Nous verrons dans le chapitre suivant que la Grèce continentale eut aussi son épopée, mais sensiblement différente.

L'affaiblissement de l'invention épique eut pour conséquence la transformation des aèdes en *rapsodes*. L'aède était un poète, qui sans doute récitait assez souvent les œuvres de ses devanciers, mais qui, souvent aussi, en créait de nouvelles. A l'origine, il chantait, au sens propre du mot; et même quand le chant eut fait place à une

1. A consulter :

Sengebusch, *Dissertationes homericæ*. I et II, jointes à l'*Iliade* et à l'*Odyssée* de la Bibl. Teubner.

simple récitation mélodramatique, l'aède conserva encore à bon droit son nom, qui signifie « chanteur », car il continuait à se servir de la cithare pour préluder et pour soutenir par quelques notes la cadence de ses phrases Mais, à une époque indéterminée, probablement dans le cours du VIIIe siècle, cette mode antique tombe en désuétude. Au chanteur succède un récitant, nommé rapsode. Celui-ci, sauf exception, n'est plus un poète ; tout au plus compose-t-il encore des préludes ; son principal office est de réciter les épopées devenues classiques : c'est, à proprement parler, un artiste en déclamation. Il se présente au public sans cithare, richement vêtu, une branche de laurier à la main ; et il déclame d'une voix habile, avec une mimique appropriée, un certain nombre de morceaux des vieilles compositions ; d'où son nom, qui paraît signifier « assembleur de chants[1] ». L'art des rapsodes était étroitement lié à l'organisation des fêtes religieuses qui se développèrent en Grèce à partir du VIIIe siècle. Les villes qui instituaient ces fêtes y appelèrent les récitateurs de vieux poèmes pour leur donner plus d'éclat ; elles établirent même des concours entre eux. Rien ne dut contribuer plus efficacement à la diffusion des épopées. Ce sont les rapsodes qui ont porté la poésie homérique dans toute la Grèce. Il furent aussi pour beaucoup, très certainement, dans le succès prédominant de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*.

Une tradition, qui n'a rien d'invraisemblable, veut que

1. Ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδοί, dit Pindare, *Ném.*, II, 2 ; il semble bien que ce soit la vraie étymologie. Le premier élément du mot ῥαψῳδός est sans doute apparenté de près au substantif ῥάψις, « couture » ; ce mot n'appartient pas, il est vrai, à la langue classique, mais il a pu être créé par l'instinct populaire, sous forme plus ou moins régulière, pour entrer dans la composition du terme qu'il s'agissait de former. Ῥαψωδεῖν, c'est « chanter en cousant », comme le sentait très bien Pindare. Il est possible que le mot ait eu, à l'origine, un sens plus ou moins dédaigneux : l'aède, inventeur, devait mépriser ces « couseurs de poèmes », qui se paraient du plumage des autres.

Solon ait institué, ou tout au moins réglementé, les récitations rapsodiques à Athènes au commencement du VI^e^ siècle, et que Pisistrate et ses fils aient ensuite parachevé son œuvre. En l'absence de règlement, en effet, chaque rapsode devait choisir arbitrairement les morceaux des poèmes homériques qui convenaient le mieux à la nature de son talent, l'un préférant par exemple les passages éclatants et vigoureux, un autre ceux où dominait la fine peinture des mœurs. Et, si leur tour de récitation n'était pas assujetti à l'ordre des événements dans le poème, il pouvait arriver que le peuple eût à entendre la supplication de Priam aux pieds d'Achille avant la querelle d'Achille et d'Agamemnon. Le premier soin des organisateurs dut être de décider que les morceaux seraient récités suivant l'ordre des événements. L'unité des poèmes homériques apparaissant ainsi bien plus vivement, on fut amené à comparer pour chaque morceau les divers textes, à préférer ceux qui s'accordaient le mieux entre eux, à vérifier et à perfectionner les raccords. Ce fut l'œuvre de la commission de rédaction, qui, sur l'ordre de Pisistrate, mit par écrit le texte continu de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Cette œuvre était la conséquence du succès des récitations rapsodiques; on voit par là quelle a été l'importance de celles-ci dans l'histoire de l'épopée.

Cette esquisse très sommaire des destinées du genre épique va nous permettre maintenant de mettre à leur vraie place quelques œuvres et quelques noms. Nous nous en tiendrons aux plus célèbres.

3. **De quelques épopées héroïques en particulier.** — La guerre de Thèbes avait dû être célébrée dans un assez grand nombre de poèmes. Les principaux étaient : l'*Œdipodie*, qui avait pour sujet les malheurs d'Œdipe, rattachés sans doute à la faute de son père Laïos; la *Thébaïde*, où étaient racontées la rivalité d'Étéocle et de Polynice, l'expédition d'Adraste et des chefs rassemblés par lui contre Thèbes,

la mort des deux frères et le désastre des Argiens ; enfin les *Épigones*, poème qui exposait la seconde guerre de Thèbes, entreprise par le fils de Polynice contre le fils d'Étéocle et terminée par la victoire des Argiens. De ces trois poèmes, le plus important de beaucoup était la *Thébaïde*, qui semble avoir mérité l'admiration par la grandeur des scènes, le relief de certains personnages, la hardiesse et la force de l'invention poétique. Ce fut le premier modèle des *Thébaïdes* que la poésie produisit dans la suite, et nous trouverons dans la littérature tragique la trace de l'influence durable qu'elle exerça. Nous ne savons rien ni de sa date, ni de son premier auteur. Comme la plupart des poèmes cycliques, la *Thébaïde* fut attribuée longtemps à Homère par une opinion vague. Quand la critique s'éveilla, elle nota dans ce poème des caractères distinctifs qui firent rejeter cette attribution ; dès lors, il demeura anonyme.

L'expédition des Grecs contre Troie, avec ses origines et ses conséquences, fut la matière préférée des poètes de ce temps. — Un poète ionien de Milet, que les témoignages appellent Arctinos, composa, dit-on, vers le commencement des Olympiades, des chants qui racontaient quelques-uns des grands événements du siège de Troie, postérieurs à la mort d'Hector. Dans le cycle de Proclos, ces chants sont divisés en deux groupes, sous deux titres distincts : d'une part, l'*Éthiopide*, dont le principal événement est la mort de l'Éthiopien Memnon, fils de l'Aurore, venu au secours de Priam et tué par Achille ; d'autre part, la *Prise d'Ilios*. Mais il paraît probable que cette division est le fait des auteurs de cycles, qui ont dépecé l'œuvre primitive. Celle-ci comprenait une série de chants, qui se raccordaient plus ou moins à ceux de l'*Iliade*, tels qu'ils existaient alors, et se terminaient à la victoire des assiégeants. — Un siècle plus tard environ, vers 650, s'il faut en croire des témoignages qui sont d'ailleurs de médiocre autorité, un poète de Lesbos, nommé Leschès, composa une autre

série de chants, qu'on appela la *Petite Iliade*. D'après le sommaire de Proclos, ces chants se seraient intercalés entre les deux prétendus poèmes d'Arctinos, de façon à les relier entre eux. Mais d'autres témoignages donnent lieu de croire que la combinaison de Proclos a singulièrement altéré les choses. En fait, Leschès avait refait à sa manière les récits d'Arctinos, ou du moins une grande partie de ces récits, en les complétant par des épisodes nouveaux. Une légende représentait ces deux poètes comme des concurrents qui s'étaient disputé le prix du chant : Leschès avait simplement rivalisé, à un siècle de distance, avec Arctinos, en traitant le même sujet.

Au même groupe se rattachent deux autres poèmes célèbres : les *Chants cypriens*, attribués à un certain Stasinos de Chypre, et les *Retours*, dont l'auteur, d'après la majorité des témoignages, aurait été un poète de Trézène, nommé Hégias. A vrai dire, ni ces noms, ni ces attributions ne sont solidement attestés. Quant aux dates, nous les ignorons. Les chants dits « cypriens », tels que nous les fait connaître le sommaire de Proclos, racontaient les origines de la guerre de Troie, le rassemblement et les deux expéditions successives des Grecs, enfin les commencements du siège ; le récit venait ainsi se raccorder à celui de l'*Iliade* homérique, qui en faisait la suite. Il est impossible de dire aujourd'hui si ce raccord était aussi exact que ce sommaire le ferait supposer. Quoi qu'il en soit, l'imitation de l'*Iliade* se trahit encore dans l'invention même de certaines parties de ces chants. Nés, comme leur nom l'indique, dans l'île de Chypre, ils faisaient grande place à la déesse Aphrodite, qui y était particulièrement honorée. — Les *Retours* racontaient les aventures des chefs grecs après la prise de Troie, en particulier le retour de Néoptolème, les voyages de Ménélas, la mort d'Agamemnon. Il semble que l'auteur de ces chants eût laissé de côté à dessein les malheurs d'Ulysse, déjà racontés en détail dans l'*Odyssée*.

Du reste, la contexture de son poème demeure fort obscure dans le sommaire de Proclos.

Mentionnons enfin, pour terminer cette liste, la *Télégonie*, attribuée à un poète cyrénéen du VIe siècle, nommé Eugamon, qui y racontait la fin de la vie d'Ulysse, tué par son fils Télégonos.

Ces divers poèmes sont pour nous enveloppés de beaucoup d'obscurité. Mais ils ont eu, dans le développement ultérieur de la littérature grecque, une importance qui ne doit pas être méconnue. Longtemps attribués indistinctement à Homère, ils ont conservé et propagé les vieilles légendes, qui, sans eux, auraient disparu. C'est dans ces récits épiques que les poètes lyriques et tragiques ont trouvé un grand nombre de leurs sujets. Eschyle, Sophocle, Euripide procèdent du cycle bien plus que d'Homère lui-même. D'autre part, les productions des arts plastiques, peintures de vases, sculptures, ciselures, attestent combien les scènes célébrées par ces poèmes étaient populaires. On peut dire sans exagération qu'ils ont fait l'éducation de l'imagination grecque pendant sa jeunesse et préparé les œuvres de sa maturité.

4. **Pisandre de Rhodes**[1]. — Entre les auteurs d'*Héracléides*, un seul nous est encore connu par son nom. C'est le Rhodien Pisandre de Camiros, qui vivait, selon Suidas, vers le milieu du VIIe siècle. Son *Héraclée* (Ἡράκλεια) comprenait probablement douze chants, où étaient célébrés les douze travaux de son héros ; c'est lui, dit-on, qui, le premier, l'avait représenté armé de la massue. Bien que son épopée soit entièrement perdue, nous pouvons encore juger par ces faits de l'importance qu'elle eut dans le développement de la légende héracléenne. Celle-ci était jusque-là

1. **Éditions :**

Les fragments de Pisandre se trouvent dans l'*Hésiode* de la Bibl. Didot et dans les *Epicorum græcor. fragmenta* de Kinkel.

dispersée et flottante, troublée par des inventions divergentes. Pisandre, s'inspirant des poèmes antérieurs, constitua un récit cohérent, qui, désormais, fit autorité ; son poème fixa le type classique d'Héraclès et le cycle de ses travaux.

5. Les Hymnes et les Épigrammes homériques[1]. — Tandis que la plupart des grandes œuvres épiques de ce temps ont disparu, le hasard nous a conservé un certain nombre de petits poèmes connus sous le nom d'hymnes et d'épigrammes homériques. Quelques-uns seulement ont une valeur littéraire ; mais tous présentent un certain intérêt comme documents à consulter sur l'histoire des rapsodes.

Les *Hymnes*, au nombre de trente-trois, sont des préludes (προοίμια) qui ont servi à des récitations rapsodiques. Ce recueil, formé sans doute pendant la période alexandrine, figura dans l'antiquité parmi les œuvres attribuées à Homère. En réalité, il n'est pas un des morceaux dont il se compose qui ne soit certainement postérieur à l'âge de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Parmi ces morceaux, il faut distinguer quatre poèmes étendus, les hymnes I *à Apollon*, II *à Hermès*, III *à Aphrodite*, IV *à Déméter*, qui peuvent avoir été composés par divers aèdes entre le VIII^e^ et le VI^e^ siècle. Ce sont de véritables chants épiques, où sont racontés certains épisodes de la légende des dieux. Ils ne sont pas inférieurs à beaucoup de récits de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. L'*Hymne à Apollon*, peut-être formé de plusieurs morceaux originairement distincts, chante la naissance du dieu à Délos et son établissement à Delphes ; il est remarquable par l'éclat, la

1. Éditions :
Bibl. Didot, *Homeri carmina* ; G. Baumeister, *Hymni homerici*, Leipzig, 1860, recension reproduite dans la Bibl. Teubner ; Pierron, l'*Odyssée d'Homère*, Paris, 1875 (les *Hymnes* à la fin du t. II) ; E. Abel, *Homeri hymni*, Leipzig, 1886 ; A. Gemoll, *Die homerischen Hymnen*, Leipzig, 1886 ; A. Goodwin, *Hymni homerici*, Oxford, 1893 ; Allen et Sikes, *The homeric hymns*, Londres, 1906. — Les *Epigrammes* sont jointes aux *Hymnes* dans les éditions Didot, Pierron, Abel.

grâce, la variété des inventions et du ton. L'*Hymne à Hermès* expose avec une légèreté moqueuse la naissance du fils de Maïa et les premières preuves qu'il donna de sa malice caractéristique, soit en inventant la cithare, soit en volant les bœufs d'Apollon. L'*Hymne à Déméter* célèbre, dans un sentiment vraiment religieux, la douleur de Déméter privée de sa fille et l'institution des mystères d'Éleusis. Enfin, l'*Hymne à Aphrodite*, le moins original des quatre, est un tableau d'une élégance voluptueuse où sont dépeintes les amours d'Aphrodite et d'Anchise. Les petits hymnes, au nombre de vingt-neuf, sont des morceaux d'origine et de valeur très diverses. La plupart se réduisent à de brèves invocations, accompagnées parfois d'un court récit. Un des plus jolis est le VI^e^, où est retracée l'aventure de Dionysos capturé par des pirates. En général, dans ces petites compositions, l'invention est médiocre, les formules abondent, le métier l'emporte sur le génie. On y sent l'épuisement d'un art qui vivait désormais de tradition et d'imitation. Quelques-unes, d'un caractère très particulier, semblent dénoter l'influence des croyances orphiques, qui s'organisèrent en doctrine au VI^e^ siècle.

Sous le nom d'*Épigrammes homériques*, on désigne dix-sept courts morceaux, qui nous ont été conservés dans la *Vie d'Homère*, faussement attribuée à Hérodote. La plupart d'entre eux semblent se rapporter à divers incidents de la vie des rapsodes et peuvent remonter assez haut. Nous voyons bien qu'ils ont été groupés artificiellement autour du nom d'Homère, mais nous en ignorons l'origine.

6. Parodies de l'épopée. — Le *Margitès*. — La *Batrachomyomachie*. — Les Παίγνια. — Fin de l'épopée héroïque[1]. — Il nous reste, pour terminer ce chapitre, à dire quelques

1. Éditions :

Les fragments du *Margitès* dans Bibl. Didot, *Homeri carmina*, et dans Kinkel, *Epicor. græcor. fragmenta*, t. I (Bibl. Teubner). — La *Batrachomyomachie* est jointe aux *Hymnes* dans les

mots d'un certain nombre d'œuvres, de notoriété médiocre, mais curieuses par leur tendance à parodier l'épopée homérique. C'est un fait ordinaire que les genres littéraires, en vieillissant, prêtent au ridicule. L'épopée héroïque y était peut-être plus exposée que toute autre, en raison de ses habitudes traditionnelles de pompe, de ses formules archaïques, de sa conception idéale de la vie, qui faisaient contraste avec les habitudes communes.

Aristote attribuait à Homère l'origine de la comédie en se référant au poème intitulé *Margitès*, dont il passait pour être l'auteur. Il ne nous reste de cette œuvre que six vers en trois fragments. Nous voyons, par divers témoignages, qu'elle racontait sous forme épique les aventures d'un niais qui ne savait rien faire comme tout le monde. Ignorant et content de lui, il accumulait une série de balourdises, qu'il payait sans doute plus ou moins cher. La satire apparaissait là comme l'envers de l'épopée. Ce personnage ridicule était célébré comme un héros épique, bien qu'il fût justement le contraire du héros. Une telle œuvre n'a pu naître qu'au déclin de l'épopée; elle ne saurait, en aucun cas, être imputée à un des poètes homériques. D'ailleurs, le vers iambique s'y mêlait irrégulièrement au vers hexamètre, ce qui semble indiquer qu'elle était postérieure à Archiloque et à Simonide d'Amorgos. Quelques-uns l'attribuaient à Pigrès le Carien, frère de la reine Artémise, qui vivait au commencement du v[e] siècle. Il est peu probable que le poème fût en réalité si récent; mais il a dû naître, en tout cas, quand l'épopée héroïque se mourait.

On peut rapprocher du *Margitès* l'épopée plaisante intitulée *Guerre des Grenouilles et des Rats* (Βατραχομυομαχία), que nous possédons encore. Ce poème raconte en trois cents

édit. Didot, Pierron, Abel; en outre, G. Baumeister, *Batrachomyomachia*, Gœttingen, 1852; A. Ludwich, *Die homerische Batrachomyomachia*, avec les scolies et les paraphrases, Leipzig, Teubner, 1896.

vers une guerre furieuse qui s'éleva entre les grenouilles d'un marais et les rats du voisinage, à la suite de la mort d'un rat, qu'une grenouille avait invité à une partie de plaisir sur l'eau et qu'elle laissa s'y noyer. Les dieux, d'abord neutres, finissent par intervenir pour sauver les grenouilles ; mais la foudre même ne fait pas reculer les rats vainqueurs ; il faut, pour les mettre en déroute, l'entrée en scène d'une armée d'écrevisses : c'est le coup de théâtre et le dénouement.

L'auteur, pour parodier l'épopée héroïque, en imite le style, les formules, les inventions traditionnelles, les récits. Cet auteur, selon Suidas, serait le même Pigrès dont il vient d'être question. Nous n'avons aucune raison grave d'en douter. Son poème eut du succès dans l'antiquité ; il en eut plus encore au moyen âge chez les Byzantins et jusqu'au siècle de la Renaissance. En réalité, c'est une œuvre médiocre. Même en tenant compte des altérations du texte, il est difficile d'en louer le style, qui est souvent plat. Quelques inventions ingénieuses dans le détail dissimulent mal la sécheresse et la pauvreté de l'imagination. Comme échantillon unique de l' « Épopée animale » dans la littérature grecque, la *Batrachomyomachie* a son prix ; comme œuvre d'art, elle est d'ordre inférieur.

Quelques-uns des biographes d'Homère citent sous son nom divers poèmes analogues, qu'ils appellent des « Jeux » (Παίγνια). Il est donc probable qu'il y eut, avant et après la *Batrachomyomachie*, quelques autres parodies épiques du même genre, dont les héros étaient des animaux. Rien n'en est resté que des titres sans intérêt.

De telles œuvres montrent assez qu'au début du v^e^ siècle l'âge de l'épopée héroïque était passé. Les longs récits semblaient fastidieux ; on était fatigué des combats, des défis de héros, des assemblées humaines et divines ; toute la machinerie épique s'était usée à force de servir. On voulait du nouveau. Depuis longtemps déjà, le lyrisme, bien

plus puissant sur les âmes, était en possession de les charmer. Avant de l'étudier, nous devons revenir en arrière, pour parler de l'épopée didactique, née sous l'influence de l'épopée héroïque, et devenue en son temps presque aussi populaire que son modèle.

CHAPITRE V

HÉSIODE ET LA POÉSIE HÉSIODIQUE

SOMMAIRE

I. La poésie didactique. Ses origines. — II. Hésiode. — III. Le poème des *Travaux et Jours*. Sa composition. — IV. Le poète principal. Sa philosophie. Son mérite poétique. Sa langue. — V. Autres poèmes moraux et techniques. — VI. La *Théogonie*. Sujet du poème. Son unité et sa composition. L'auteur et la date. — VII. Mérite de la *Théogonie*. Sa langue. — VIII. Autres poèmes hésiodiques du genre généalogique. Les *Catalogues* les *Eées*, l'*Ægimios*, etc. Episodes détachés : le *Bouclier d'Héraclès*, etc. — IX. Les représentants secondaires de la poésie généalogique.

1. La poésie didactique. — Ses origines[1]. — La poésie dont nous avons traité jusqu'ici visait principalement à plaire. Si elle conservait le souvenir des grands événements, c'était bien moins pour instruire ses contemporains que pour les charmer ; et, si elle offrait en spectacle des vertus et des fautes, c'était pour émouvoir son public plutôt que pour lui faire la leçon. Indirectement, sans doute, elle donnait bien, comme toute poésie narrative, un enseignement moral, et même, jusqu'à un certain point, un

1. **A consulter :**
Marckscheffel, *Hesiodi, Eumeli, Cinæthonis fragmenta*, Leipzig, 1840 ; E.-E. Sikes, *Folklore in the Works and Days of Hesiod* (*Classical Review*, t. VII, 1892) ; P. Walz, *Hésiode et son poème moral*, Paris et Bordeaux, 1906.

enseignement historique. Mais elle le donnait, pour ainsi dire, sans le faire exprès, et, par suite, sans aucun scrupule d'exactitude. Tout autre est l'esprit de la poésie dont nous avons maintenant à parler. Celle-ci, quand elle touche à la morale, donne des conseils ou énonce des prohibitions; quand elle traite des arts, des métiers, des sciences, au lieu de les décrire pour le plaisir de l'imagination, elle en formule les règles; quand elle rappelle les choses du passé, l'histoire des dieux ou celle des hommes, elle établit des filiations, dresse des nomenclatures, en un mot essaye de fixer dans les mémoires ce qui doit être su, sans prétendre en tirer ni émotion vive ni plaisir varié. C'est donc une poésie essentiellement didactique, une poésie utile et sévère, qui, sans doute, aura aussi sa beauté — car, sans cela, elle ne serait pas poésie — mais qui subordonne en somme l'invention à l'observation et au compte rendu.

Tandis que la poésie héroïque a son domicile de prédilection dans la Grèce d'Asie et dans les îles, celle-ci paraît s'être développée plutôt dans la Grèce propre. Moins appropriée au goût des Ioniens, qui aimaient le plaisir, l'éclat, l'élégance, il semble qu'elle ait trouvé, au contraire, le terrain qui lui convenait parmi les populations de la Grèce centrale et du Péloponnèse, Béotiens, Locriens, Doriens, races de labeur, de croyances solides, de traditions persistantes, de tendances plus utilitaires. Ces Grecs de terre ferme, attachés à leur sol, moins changeants et plus pratiques, au lieu de se donner tout entiers aux fantaisies des aèdes, ont suggéré de bonne heure à leurs poètes le goût des choses qui pouvaient servir. Et, comme il y avait là un public qui ne demandait qu'à être instruit, il s'y trouva des esprits bien doués qui se chargèrent de lui donner des leçons.

De même que toutes les origines, celles de la poésie didactique sont obscures. Hésiode, à coup sûr, n'a pas créé de toutes pièces un genre entièrement nouveau. Avant lui,

ce genre existait certainement, au moins à l'état d'ébauche. En l'absence de documents, on peut se le représenter sous forme d'oracles versifiés, s'appliquant aux choses de la vie, de dictons, de préceptes techniques, formulés en quelques vers à l'usage des gens des divers métiers, de calendriers religieux, d'hymnes généalogiques. Il fallait peu de talent pour donner à tout cela un tour passable, qui aidât la mémoire ; de simples poètes de rencontre ont pu suffire à cette tâche. Sans eux, on comprendrait mal comment le public d'alors se trouva prêt à goûter une œuvre originale en ce genre, et comment un homme supérieur eut l'idée de la tenter.

Il eût été naturel, à ce qu'il semble, que ces premiers essais fussent composés dans la langue du pays, c'est-à-dire dans les divers dialectes de la Grèce centrale, si c'est là qu'ils sont nés. Mais on comprendrait mal, alors, pourquoi Hésiode se serait servi de la langue ionienne, comme il paraît certain qu'il l'a fait, malgré les hypothèses contraires dont nous dirons quelques mots plus loin. Sans nier que, quelquefois, des poètes rustiques aient pu versifier dans leur propre dialecte, il y a lieu de croire que ce ne fut pas l'usage général. Et, si l'on y réfléchit, cela n'a rien qui étonne. Le simple fait de se servir du vers hexamètre comme moyen d'expression dénotait le désir de distinguer les choses qu'on disait ainsi de celles qui se disaient communément. Or ce vers avait été amené à sa perfection par les aèdes ioniens ; il était lié à des récits ioniens et, par conséquent, à des formes de langage ioniennes ; c'était par la diffusion de quelques-uns au moins de ces récits qu'il avait fait sentir, jusque dans la Grèce propre, son mérite original ; dès qu'on s'en servait, on devait être tenté d'employer en même temps le dialecte qui en était inséparable, sauf à y mêler çà et là, par inadvertance ou par goût, quelques formes locales. Et on trouvait à cela l'avantage de prêter à l'expression quelque chose d'exotique, qui

semblait rehausser l'idée et la rendre plus digne d'attention. Les oracles donnèrent sans doute l'exemple et les poètes se mirent au ton des oracles.

2. Hésiode[1]. — D'après la tradition unanime de l'antiquité, l'homme qui tira le genre didactique de l'obscurité s'appelait Hésiode. C'est le premier poète qui nous apparaisse avec des traits vraiment individuels. Tandis que, pour nous, tous les aèdes homériques se confondent en une sorte de type impersonnel, celui-ci se montre dans son œuvre comme un homme à qui les circonstances de sa vie et son propre caractère ont fait une physionomie originale.

Suivant un passage des *Travaux et des Jours* (v. 633-640), contre l'authenticité duquel aucune objection décisive n'a pu être produite, le père d'Hésiode habitait Kymé en Éolide et se livrait au commerce maritime. N'ayant pas réussi à faire fortune, il quitta son pays et vint s'établir en Béotie, dans le bourg d'Ascra, au pied de l'Hélicon, où il acheta un petit domaine. Là il se fit cultivateur. C'est à Ascra que ses deux fils, Hésiode et Persès, semblent avoir grandi. Hésiode était donc, par son origine au moins, un Grec d'Asie, un Éolien, dont les circonstances firent un Béotien. Il dut mener dès son enfance la vie d'un fils de petit propriétaire rustique, s'initiant de bonne heure à toutes les choses de la campagne et développant en lui-même les goûts et les idées caractéristiques des gens de sa condition. Il ne paraît pas douteux qu'il n'ait travaillé de ses propres mains. Toute sa poésie dénote un homme qui a senti le poids du labeur physique. Mais,

1. **Témoignages anciens sur Hésiode :**

Plutarque, *Comment. sur Hésiode; Concours d'Homère et d'Hesiode*, dans l'*Hésiode* de la Bibl. Didot, p. 68 ; *Vie d'Hésiode*, due probablement à Tzetzès, dans Westermann, *Vitarum scriptores*, et dans diverses éditions d'Hésiode ; Suidas, *Lexique*, au mot Ἡσίοδος.

A consulter :

Prolégomènes de Goettling dans son édition d'Hésiode. A. Kirchhoff, *Der Roman eines Sophisten*, 1892 (Sitzungsber. d. Berl. Akad., 43) ; P. Walz, *ouvr. cité.*

d'autre part, ce labeur ne fut pas pour lui si absorbant qu'il ne pût cultiver en même temps son esprit. Peut-être avait-il été déjà, en Asie, l'élève de quelque aède ionien. En tout cas, d'une manière ou d'une autre, il faut bien qu'il ait trouvé le moyen d'apprendre un art dont les mieux doués alors ne pouvaient se passer. Au reste, cet apprentissage technique ne fut sans doute qu'une petite partie de son éducation poétique. Nous devons nous le représenter à la fois comme un amateur de vieux récits, de proverbes, d'énigmes, de fables, et comme une sorte de philosophe campagnard. Sa mémoire fidèle devait retenir sans peine tout ce que son esprit curieux recueillait dans les entretiens ; et son jugement, tourné vers la pratique, tirait de là des conclusions qui s'organisaient spontanément en une ébauche de doctrine. Doué d'ailleurs, à un degré remarquable, du don de l'expression, il savait traduire, avec grâce ou avec malice, en des formes brèves et mordantes, en des images imprévues et suggestives, ses propres observations ou celles des autres.

Toutefois, il fallut une circonstance particulière pour dégager pleinement son originalité. Le père étant mort, le domaine dut être partagé entre les deux fils. Dans ce partage, Hésiode, à tort ou à raison, se crut gravement lésé. Un procès eut lieu entre son frère et lui ; les juges, c'est-à-dire les chefs du canton, ceux qu'on appelait « les rois » (Βασιλῆες), se prononcèrent en faveur de Persès ; Hésiode sut ou crut savoir qu'ils avaient été gagnés par des présents. Le sentiment de l'injustice subie excita sa verve. Le principal élément du poème des *Travaux*, tel que nous le possédons aujourd'hui, semble être une sorte de satire didactique contre la violence et la mauvaise foi, dont l'idée dominante est que le bien mal acquis ne profite pas. Il est possible que cette satire ait formé primitivement une œuvre distincte. Ce fut la vengeance du poète. Récitée dans des réunions d'amis, si elle ne lui rendit pas ce qu'il avait

perdu, elle ne put guère manquer du moins d'émouvoir vivement l'opinion et d'établir sa réputation. Quelle qu'en fût l'âpreté, il avait su, en vrai poète, s'élever souvent au-dessus de ses griefs personnels et exprimer en beaux vers des vérités durables.

Ce qu'il y annonçait paraît d'ailleurs s'être réalisé. Persès, enrichi par un jugement inique, compromit bientôt sa fortune par sa négligence et par le goût des plaisirs. Il dut emprunter, vivre d'expédients, et finit par se trouver dans la gêne. Hésiode, alors, lui adressa un autre poème, *Sur le Travail*, qui forme aujourd'hui la seconde partie des *Travaux*. Du ton de la colère, il y passait à celui d'une pitié moitié affectueuse, moitié dédaigneuse. Comme précédemment, il dégageait des conseils particuliers une doctrine générale. En s'adressant à Persès, il enseignait à tous les hommes de son pays ce que devait être la vie du paysan laborieux, ce qu'il avait à faire et à éviter, comment il devait conduire ses travaux et organiser sa maison.

C'est à ces deux œuvres, plus tard réunies en une seule, qu'est attachée essentiellement la gloire d'Hésiode. Nous ne pouvons affirmer qu'aucun des autres poèmes qui lui sont attribués soit vraiment de lui. Nous ne pouvons pas non plus le nier d'une manière absolue. Mais, quand même il n'aurait fait que cela, cette double création suffirait à lui mériter notre admiration.

Un autre passage des *Travaux* (650-662), — suspect aux yeux de certains critiques, — nous représente un Hésiode assez différent de celui que nous venons de voir. Le poète nous y apparaît sous les traits d'un aède de profession, qui aurait été concourir à Chalcis, en Eubée, à l'occasion des funérailles d'un certain Amphidamas, et qui y aurait remporté le prix du chant. Si l'on écarte la tradition de pure fantaisie qui s'est greffée plus tard sur ce passage et qui a voulu faire d'Homère le concurrent d'Hésiode en cette circonstance, il reste un fait qui, en lui-même, n'a rien d'impos-

sible, mais qui serait d'ailleurs de peu d'importance. Ce qui le rend douteux, ce n'est guère, après tout, que le caractère même de la poésie d'Hésiode, qui ne semble pas avoir pu se prêter aisément aux exigences d'un concours.

Une tradition, dans laquelle il est impossible de faire sûrement la part de la vérité et celle de la légende, raconte qu'Hésiode mourut à Œnoé, près de Naupacte, en Locride. Il y aurait été victime d'un guet-apens. Son corps, jeté à la mer, puis repoussé par les flots sur le rivage, aurait été d'abord enseveli à Œnoé, puis transporté plus tard à Orchomène.

Les anciens n'étaient pas plus d'accord sur les dates de la vie d'Hésiode que sur celles de la vie d'Homère. On ne s'entendait même pas sur le point de savoir lequel des deux poètes était le plus ancien. Cette question est tranchée pour nous par le simple fait que la poésie hésiodique nous paraît être un rejeton de la poésie homérique. Ses débuts ne peuvent donc pas être de beaucoup antérieurs au VIIIe siècle. Porphyre et beaucoup d'autres avec lui admettaient qu'Hésiode avait vécu vers l'an 800[1]. Nous ignorons sur quoi s'appuyait leur affirmation et quelle en était, par conséquent, la valeur. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'elle répond à une certaine vraisemblance générale. S'il paraît difficile, en effet, de remonter plus haut dans le passé, il n'est guère possible de descendre beaucoup plus bas et de rapprocher, comme on a voulu le faire, Hésiode d'Archiloque. Car Hésiode est antérieur à l'auteur de la *Théogonie*, qui le nomme comme le grand poète de la région héliconienne, et nous verrons que la *Théogonie* ne peut guère être très postérieure au VIIIe siècle. — Ce que nous disons d'Hésiode ne s'applique, au reste, qu'aux parties les plus vieilles des *Travaux*. L'ensemble de la littérature hésiodique comprend des œuvres fort diverses, qui

1. Hésychius de Milet dans Suidas, Ἡσίοδος.

doivent être réparties entre deux ou trois siècles, du VIIIe au VIe.

3. **Le poème des *Travaux et Jours*. — Sa composition**[1]. — Allons d'abord à l'œuvre capitale et vraiment hésiodique qui en commence la série, c'est-à-dire au poème intitulé *Travaux et Jours* (Ἔργα καὶ Ἡμέραι).

Ce poème comprend, en son état actuel, un peu plus de huit cents vers. Mais il suffit d'une simple lecture pour y reconnaître une agglomération d'éléments distincts. Ces éléments, la critique s'est appliquée, de nos jours, à les distinguer. Elle n'y a réussi qu'incomplètement, puisqu'elle n'a pu aboutir à des conclusions acceptées de tous. Ce n'est pas ici le lieu d'exposer ou de discuter les vues divergentes qui se sont produites à ce sujet. En laissant dans le doute ce qui demeure le plus incertain, nous devons nous en tenir à quelques indications générales, qui ont pour elles la plus grande probabilité : elles suffiront à donner une idée juste de la manière dont l'ensemble actuel s'est formé, de son caractère et de sa valeur.

Le premier élément de l'agglomération semble être un poème qui fut inspiré à Hésiode par le procès dont nous avons parlé plus haut. Ce poème, avec les additions postérieures qui s'y rapportent, comprend les trois cent quatre-vingts premiers vers de la composition actuelle. Il

1. Éditions :

Gaisford, *Hesiodi carmina*, dans *Poetæ græci minores;* Goettling, *Hesiodi carmina*, Gotha, 1831 ; 3e édit. due à J. Flach, Leipzig, 1878, prolégomènes et notes ; F. Dübner, *Hesiodi carmina et fragmenta*, Paris, 1840 (Bibl. Didot) ; Kœchly et Kinkel, *Hesiodi quæ feruntur omnia*, Leipzig, 1884, sans notes ; édit. abrégée du même dans la Bibl. Teubner ; P. Walz, *Les Travaux et les Jours*, texte annoté avec trad. française, Bruxelles, 1909.

A consulter :

Lehrs, *Quæstiones epicæ*, Kœnigsberg, 1837 ; Goettling, *Prolégomènes*, cités plus haut ; Fick, *Hesiods Gedichte*, Prolégom., Gœttingen, 1887 ; R. Peppmüller, *Zur Composition der hesiodischen Werke und Tage* (*Jahrb. f. Philol.*, t. CXLI, 1890) ; P. Walz, *Hésiode et son poème moral*, Paris et Bordeaux, 1906.

n'y est pas question de travaux rustiques ni de jours favorables ou défavorables. C'est une sorte de prédication ardente sur un sujet de morale, la *Lutte de la justice et de l'injustice.* — Il n'y a, dit le poète à son frère Persès, qu'une seule rivalité parmi les hommes qui soit utile et féconde, c'est celle du travail. Les vaines querelles aboutissent toujours à ruiner ceux qui s'y complaisent. Mieux vaut se contenter de la moitié que de se disputer pour le tout. Zeus, pour se venger de Prométhée qui l'avait trompé, a fait aux hommes une existence dure, pleine de maux et d'illusions, il les a entourés de tentations dangereuses. A l'âge d'or a succédé l'âge d'argent, puis l'âge d'airain, puis l'âge héroïque, et enfin l'âge de fer; la condition actuelle des hommes est de souffrir, de peiner durement, et ils l'aggravent encore par la tromperie, la violence, le mépris de la justice. Aïdôs et Némésis sont sur le point de quitter la terre. Les puissants, semblables à l'épervier qui tient entre ses serres l'innocente fauvette, abusent de leur force. Mais le serment et la justice, qu'on offense, crient vengeance, et Zeus les écoute. Ceux qui sont justes, il les aime et les favorise; leur famille et leurs champs prospèrent; leur cité est paisible. Au contraire, ceux qui sont injustes, il les frappe des plus rudes calamités. Donc, que les puissants respectent la justice; car Zeus a les yeux sur eux, et il les fait surveiller par trente mille gardiens, immortels et invisibles, qui vont sans cesse à travers la terre. Quant aux autres hommes, qu'ils travaillent, sans chercher à se dépouiller les uns les autres ; ils s'assureront ainsi honneur et prospérité, dans la mesure que comporte leur condition.

Il y a là, comme on le voit, une suite d'idées qui se tiennent. Sans doute, elles ne se développent pas comme une démonstration oratoire ni comme un raisonnement philosophique ; elles prennent tour à tour des formes variées, sentences, allégories, récits mythiques,

apologues, descriptions, exposés d'idées religieuses ou morales, conseils, prohibitions ; et, comme elles sont plutôt juxtaposées que vraiment liées entre elles, on comprend que des pensées analogues, qui n'appartenaient pas au développement primitif, aient pu y être insérées peu à peu. Mais l'ensemble n'est pas pour cela incohérent. Si l'on écarte quelques additions manifestes, il y a unité d'intention et d'inspiration. L'auteur s'adresse à quelqu'un qui lui a fait tort, qui a voulu s'enrichir par la fraude ; le sentiment de son injure personnelle est très vif en lui ; mais il voit au-delà de ce tort particulier ; il dégage d'un cas individuel des idées générales, qui se rapportent toutes à ce qu'on pourrait appeler la loi de l'humanité ; et cette loi, il nous permet de la résumer en deux mots, qui sont « justice » et « travail ».

Voilà le premier élément principal de l'agglomération avec ses additions propres. Le second est un poème *Sur les Travaux des champs* : il s'étend, en y comprenant diverses additions qui y sont incorporées, du vers 381 au vers 764.

Ce poème est également adressé par Hésiode à son frère Persès. Mais, comme nous l'avons vu, il semble avoir été composé plus tard et dans des circonstances différentes. Persès a compromis sa fortune. Hésiode, en partie apaisé, lui enseigne comment il faut s'y prendre pour tirer parti d'un domaine. Les travaux des champs forment pour lui un cycle qui commence à la fin de l'automne avec le labour et qui s'achève, un an après, à l'automne encore, avec la fin des récoltes. Les saisons passent donc devant nous dans leur ordre naturel, hiver, printemps, été, automne ; à chacune d'elles appartiennent certains travaux que le poète énumère ; mais, comme quelques-uns de ces travaux ont dû être préparés en d'autres saisons, il sort librement, à propos de certains détails, du cadre qu'il s'est tracé. De là, une apparence de désordre, qui, pourtant, n'altère pas

l'ordre fondamental. En outre, les digressions abondent. Tout ce que le poète rencontre l'intéresse ; il parle en détail des instruments aratoires et du moyen de les fabriquer, du ménage rustique, des serviteurs, des animaux, du vêtement, de la nourriture, etc. Il multiplie les conseils d'expérience, les observations traditionnelles ou personnelles, quelquefois même il décrit. Mais c'est toujours le cycle des travaux qui forme la trame de son développement. A la fin seulement, une partie spéciale traite de la navigation. Il est difficile de dire si cette partie, assez courte, était primitivement distincte, ou si elle a constitué, dès l'origine, une sorte d'annexe naturelle à cet art de gagner sa vie en travaillant. Un groupe de sentences variées figure aujourd'hui à la suite de ce chapitre de la navigation ; la plupart semblent n'avoir rien de commun avec le poème primitif que leur caractère didactique.

Un troisième et dernier élément de l'agglomération totale est une sorte de calendrier en une soixantaine de vers, dans lequel les jours du mois sont énumérés et répartis, d'après des vues religieuses, en jours favorables ou défavorables à certaines entreprises ou à certains travaux. Ce calendrier n'a que des rapports assez lointains avec la vie rustique. Il est au moins douteux qu'il ait appartenu primitivement au poème des *Travaux*.

On voit, d'après cela, que le poème actuel résulte d'un groupement purement artificiel. Il a été constitué, nous ne savons au juste quand, mais au plus tard dans le cours du VI^e^ siècle, par la réunion de plusieurs poèmes, dont deux au moins appartenaient à Hésiode, et auxquels on a joint des morceaux divers. Le titre qu'il a reçu est lui-même formé de la réunion arbitraire de deux titres qui ne convenaient proprement qu'à deux de ses parties.

4. **Le poète principal des *Travaux*. — Sa philosophie. — Son mérite poétique. — Sa langue**[1]. — Si maintenant, dans cet ensemble, nous élaguons tout ce qui est de valeur secondaire pour ne nous attacher qu'aux parties principales, c'est-à-dire aux deux poèmes *Sur la Justice* et *Sur les Travaux des champs*, nous y trouvons un poète de génie, et, dans ce poète, un homme, qu'il faut essayer de caractériser brièvement.

Ce qui fait le fond de sa poésie, c'est un mélange de plainte amère et d'énergie. Le monde lui paraît très sombre et la société humaine très mauvaise. Les dieux ont fait aux mortels une condition dure ; ils les ont assujettis au travail, aux dangers, à la maladie, à la mort; de plus, ils les entourent de tentations qui les perdent. Cette condition misérable, les hommes l'ont encore empirée et ils l'empirent tous les jours par leurs fautes. Ils sont égoïstes et avides de jouir, ennemis les uns des autres, toujours prêts à se tromper mutuellement et à faire abus de la force ; ils ne se soucient ni du droit, ni de la famille, ni des dieux. Si l'on prenait tout cela à la lettre, il faudrait admettre qu'Hésiode a vécu en pleine barbarie. Mais il faut songer que nous avons affaire à un poète, et à un poète irrité. Ce pessimisme amer éclate surtout dans le poème *Sur la Justice*, composé au moment où il s'est cru lésé et dépouillé. Sa vive sensibilité est surexcitée alors par ses griefs personnels. La colère, jointe à un très noble sentiment, lui prête une éloquence évidemment hyperbolique. D'ailleurs ses propres idées l'exaltent et l'entraînent. Les images s'appellent les unes les autres. De vieux mythes, sombres et désolants, forment l'étoffe même de sa

1. A consulter:

J. Girard, *Du Sentiment religieux en Grèce;* chap. III; J. A. Hild, *le Pessimisme moral et religieux chez Homère et Hésiode* (Revue de l'hist. des Relig., t. XV). — A. Rzach, *Der Dialect des Hesiodos* (Jahrb. f. class. Phil., supplém., t. VIII, 1876).

dialectique. Ces traditions antiques, dès qu'il les met en œuvre, s'imposent à lui, il n'en est plus le maître; elles façonnent sa pensée, elles lui dictent des conclusions absolues, qu'il ne sait ni modérer ni assouplir. Une certaine intransigeance naturelle, accrue par la passion ou l'humeur du moment, fait qu'il se plaît aux formules brèves, frappantes, qui ne font voir qu'un aspect des choses, et qui les rendent d'autant plus saisissantes.

La terre est pleine de maux; la mer en est pleine.

Il le croit, quand il le dit. Une sincérité âpre, violente même, servie par une imagination forte, donne à sa plainte comme à ses revendications un accent inoubliable.

Et, toutefois, sa conclusion réelle n'est aucunement le désespoir. Ce poème qui montre si crûment le règne de la violence et de la fraude, contient cependant l'affirmation finale d'une foi profonde en la victoire définitive du droit. Le poète est persuadé que les dieux sont ennemis du mal moral, qu'ils regardent et surveillent ce qui se passe ici-bas, et qu'à la fin ils punissent et récompensent selon la justice, en donnant aux uns la prospérité, en ruinant les autres. On est surpris de voir une confiance si absolue succéder à une plainte si générale. Tout à l'heure, tout semblait abominable; à présent, tout aboutit au bien. Mais ces brusques mouvements de la pensée, qui ressemblent à des contradictions, sont justement le caractère de cet esprit, naïf et vigoureux, que la philosophie n'a pas encore façonné. Chaque idée, à son tour, le prend tout entier; elle ne lui permet ni atténuation, ni réserve. Au fond, c'est l'énergie morale qui domine en lui. Déjà très apparente dans le poème *Sur la Justice*, elle prend tout à fait le dessus dans le poème des *Travaux*. Sans doute, ici encore, Hésiode a un sentiment profond de l'infirmité naturelle à l'homme; il sait bien que la vie du paysan est rude, fatigante, sujette à mille déceptions;

mais il sait aussi que le travail, l'ordre, l'économie, la bonne conduite sont des gages certains de succès. Tous ses préceptes dénotent une confiance ferme dans la valeur d'une activité intelligente et courageuse. Il ne met pas en doute que les dieux ne favorisent l'homme qui les prie : à condition, d'ailleurs, qu'il fasse tout ce qui dépend de lui pour réussir. N'ayant plus à combattre, dans ce poème, la violence ni le mensonge, il n'y est plus emporté par la passion ; adversaire décidé de la paresse et de l'insouciance, il révèle, en leur faisant la guerre, sa véritable philosophie, qui est faite surtout de courage et de foi. Pendant des siècles, la Grèce a pris chez lui des leçons d'activité, de prudence, de piété, mais surtout d'énergie morale.

Cette doctrine solide, assise en somme sur l'expérience et le bon sens, est servie par de remarquables facultés poétiques. Hésiode a en propre la force, le trait satirique, la netteté de l'imagination, et aussi une certaine grâce, quelquefois piquante, quelquefois spirituelle et ingénieuse. Dans la plainte ou l'invective, s'il manque d'ampleur, il y supplée par l'âpreté et par une gravité rude, par la vivacité de l'émotion, par l'accent religieux. Souffrant réellement des maux qu'il dépeint, il est, à certains égards, un des grands poètes de la misère humaine ; il en a condensé le sentiment en des vers qui sont des lamentations ou des cris de douleur. Et en même temps qu'il parle ainsi avec son cœur, il a un ton naturel d'autorité, comme s'il se sentait l'interprète de vérités supérieures. Le tour décisif de ses pensées les fait ressembler à des oracles. Nul n'a fait sentir plus que lui, dans la parole humaine, la présence d'une inspiration qu'il tenait pour divine et que la Grèce a longtemps acceptée comme telle.

Ce sont là ses qualités profondes, celles qui font sa grandeur. Il en a de moindres, qui ne sont pas sans originalité. Il est conteur par don naturel, comme les aèdes ioniens, bien qu'avec des traits un peu différents. Il a leur

INSTITUTE OF MEDIAEVAL STU

naïveté malicieuse, leur imagination vive et précise, leur finesse et leur sens dramatique; il leur est inférieur en abondance, en variété d'inventions, en fantaisie; mais il rachète cela par le sens qu'il sait mettre dans les choses. En quelques mots, il nous fait voir et entendre Prométhée et Zeus, qui font affaire ensemble et qui cherchent à se tromper mutuellement : on dirait un riche marchand et un prêtre de Kymé débattant le prix du sacrifice. Pour créer Pandore, il assemble bonnement ses dieux; il nous les montre à l'œuvre, chacun à son tour; et, avec leurs présents finement choisis, qu'il ne décrit pas, mais qu'il note d'un terme juste, il évoque devant nous l'image vivante de la femme, telle qu'il la conçoit, charmante et dangereuse, aussi séduisante par son esprit que par sa beauté, pleine de volupté et de perfidie. Énumère-t-il les âges du monde? Il les caractérisera brièvement l'un après l'autre; et chacune de ces courtes descriptions nous attachera et nous fera penser : car il lui aura suffi de quelques vers pour mettre dans l'une un rêve de bonheur disparu, dans l'autre une tristesse obscure qui attire, dans une troisième une rapide vision d'effroi, et dans la quatrième le souvenir merveilleux des grandes aventures de l'épopée. Cette manière vive et savoureuse, il l'a jusque dans l'allégorie. Quand il nous dépeint les deux Éris, l'une qui est la jalousie, l'autre qui est l'émulation, ces deux croquis, vivement enlevés, sont si pleins de réalité précise qu'ils nous font apercevoir en raccourci quelque chose de la vie des sociétés humaines.

Mais sa grâce piquante se montre surtout dans la forme de ses préceptes, techniques ou moraux. Pour les choses les plus simples, même un peu banales, il a des manières de dire originales et ingénieuses. Tout, dans ses leçons, est animé et précis, tout parle à l'imagination. Il voit et il fait voir les choses dont il est question; chaque recommandation s'encadre spontanément dans un tableau :

Prie Zeus souterrain, prie la sainte Déméter, demande-leur qu'à la fin de tes travaux la mouture sacrée charge ton magasin; et cela, dès que tu te mets au labour, dès que, prenant en main le manche de la charrue par son extrémité, tu touches le dos des bœufs qui tirent sur la flèche de chêne. Et qu'un peu derrière toi, un serviteur, muni d'une bêche, prépare des difficultés aux oiseaux en cachant la semence. Le soin est un grand bien pour les mortels, la négligence un grand mal. (*Travaux*, 465-472.)

De tels préceptes pourraient être illustrés par le dessin; ils mettent en scène des hommes, ils les groupent, ils notent leurs attitudes et leurs gestes, sans oublier leurs sentiments. Les réflexions les plus techniques deviennent ainsi vivantes. Le poète veut-il dire qu'un labour tardif ne produira qu'une maigre récolte : il voit le moissonneur déçu, il nous détaille en trois ou quatre traits son travail infructueux il le montre désappointé et ridicule :

Si tu attends le solstice pour labourer la terre divine, tu moissonneras, assis à terre, de maigres poignées d'épis, tu lieras tes javelles dans la poussière, le cœur mécontent, et tu emporteras ta récolte dans une corbeille; il y aura peu de gens pour t'admirer. (*Travaux*, 479-482.)

Le moraliste qui est en lui suggère au poète, à chaque instant, des traits excellents. Il lit dans le cœur de son paysan, il note et partage ses émotions. Il a aussi des observations plus générales, car il réfléchit à tout. Son expérience de la vie, si elle n'est pas encore d'un philosophe, est déjà d'un esprit très avisé :

Mets derrière tes bœufs un homme de quarante ans, qui ait souci de sa tâche et qui trace droit son sillon, sans chercher du regard ses compagnons, sans se distraire de son travail. Un plus jeune ne le vaudrait pas pour distribuer la graine et s'occuper des semailles. L'homme trop jeune ne pense qu'à rejoindre ses compagnons d'âge, il a toujours l'esprit en l'air. (*Travaux*, 441-447.)

Ajoutons que là même où il n'y a lieu ni à observation ni à images, Hésiode sait encore donner de l'agrément à

ses préceptes par une expression rare, par un tour volontairement énigmatique, par un détour de pensée. Mais ce sont là de menus détails, sur lesquels nous n'avons pas à insister.

Avec la morale et les leçons techniques, la nature tient nécessairement une grande place dans un poème rustique. Hésiode en a un sentiment très personnel, qui peut sembler à des modernes un peu sec, mais qui a pourtant un charme vif et fin. Chez lui, point de rêve, point d'essor de pensée. La nature qu'il représente n'offre guère de grands spectacles; ceux qu'elle pourrait offrir, il ne les regarde pas, Ni montagnes, ni forêts, ni grands lacs paisibles, ni torrents, ni rivages battus des flots. Son horizon est celui de la plaine ou du coteau; il nous attache aux champs qu'on laboure et qu'on moissonne, au petit domaine rustique, au vignoble attenant. Et, dans cet horizon, il ne laisse pas son âme chercher le mystère ni jouir des harmonies secrètes qui pourraient s'établir entre les aspects des choses et ses propres sentiments. Préoccupé de travail utile, il aime la terre, non pour sa parure, mais pour son rendement, et, s'il apprécie le champ, c'est au point de vue de la récolte uniquement. Cela semble peu poétique. Et pourtant, il y a chez lui une sincère poésie de la nature; c'est celle du paysan, idéalisée. Elle est faite de menues impressions et observations, vives, nettes, précises, auxquelles se mêle le sentiment de la peine ou du bien-être. Ces observations se rapportent à tout ce qu'on voit, à tout ce qu'on entend, à tout ce qu'on ressent quand on vit dehors en toute saison. Hésiode connaît et note d'un mot pittoresque les signes des saisons; il a vu les Pléiades se lever et se coucher en leur temps, il a entendu le cri des oiseaux de passage qui annoncent le printemps ou l'hiver; l'été est pour lui la saison où le chardon fleurit; il a senti l'ardeur desséchante de la canicule et l'âpreté pénétrante du vent de Thrace. Certains détails de son expérience quotidienne sont charmants de précision pittoresque :

Si tu t'es mis en retard pour labourer, peut-être pourras-tu encore réparer le mal. Lorsque le coucou commence à chanter dans les feuilles du chêne et qu'il réjouit au loin les hommes sur la terre immense, souhaite alors que Zeus fasse tomber de la pluie le troisième jour et qu'il ne cesse pas trop vite, de façon que l'eau couvre le pied d'un bœuf, sans le dépasser ; car, en ce cas, le laboureur en retard peut regagner le laboureur en avance. (*Travaux*, 485-490.)

Les traits de ce genre abondent dans les *Travaux*. La nature s'y montre sous de petits aspects, cela est vrai ; mais les notations du poète sont si bien choisies, si justes et si sincères, qu'il est impossible de n'y pas prendre plaisir. Puis, derrière ces rapides esquisses, il y a toujours un sentiment qui intéresse, celui de l'homme pour qui la pluie et le beau temps sont des événements, qui souffre du froid et du chaud, qui attend du soleil son pain quotidien, qui peine durement sur le sillon, et qui, aussi, se repose délicieusement à l'ombre, en buvant frais, quand il s'accorde à lui-même un peu de repos.

Un dernier mot sur ce poème, à propos de sa langue. Ce qu'il nous offre à cet égard, dans son état actuel, c'est l'emploi normal du dialecte épique ionien, avec un curieux mélange de formes isolées, empruntées aux parlers de la Grèce centrale. On a supposé de nos jours que cet état de choses était le résultat d'une transposition artificielle, faite après coup, que le texte primitif était en béotien ou en locrien et qu'il avait été plus tard transcrit en ionien. Mais quand on essaye de restituer d'après cette vue le texte primitif, on est forcé de reconnaître que le texte actuel résiste à cette opération ; il faut lui faire violence pour le ramener à cette forme prétendue primitive. Dans ces conditions, l'hypothèse en question nous paraît inacceptable. Elle est d'ailleurs inutile, car le mélange signalé s'explique suffisamment par les circonstances qui ont été indiquées plus haut.

5. Autres poèmes moraux et techniques[1]. — Il n'est pas douteux qu'un assez grand nombre de poèmes, plus ou moins analogues à ceux dont nous venons de parler, n'aient vu le jour dans la Grèce continentale entre le VIII^e^ siècle et la fin du VI^e^. Nous n'en connaissons plus que quelques-uns par leurs titres : il a pu en exister beaucoup d'autres. Plusieurs de ces poèmes ont été attribués à Hésiode. Il est impossible aujourd'hui de décider, pour chacun d'eux, si c'est à tort ou à raison. Disons seulement que les attributions de ce genre, dans la haute antiquité, présentent aussi peu de garanties que possible, et que, d'autre part, il y a eu certainement des poètes assez nombreux qui ont cultivé, après Hésiode, le genre didactique.

Les plus célèbres de ces poèmes sont : les *Grands Travaux* (Ἔργα μεγάλα), dont il nous reste quelques fragments et dont le titre obscur a été diversement interprété ; la *Divination par les oiseaux* (Ὀρνιθομαντεία), entièrement perdue ; l'*Astronomie*, représentée aujourd'hui par une vingtaine de fragments ; enfin, les *Préceptes de Chiron* (Χείρωνος Ὑποθῆκαι), recueil de prescriptions morales, que le centaure Chiron était censé avoir formulées pour le jeune Achille ; ce recueil ne semble pas remonter très haut, car il y était question de l'âge où les enfants doivent apprendre à lire ; il nous en reste huit vers en tout. Aucune de ces œuvres, dans son état actuel, ne mérite de retenir ici notre attention.

Laissons donc de côté le premier genre de poésie didactique, celui qui vise la morale ou l'enseignement technique, pour nous occuper maintenant du second, qui a plus de rapports avec l'histoire.

1. Éditions et ouvrages à consulter :

G. Marckscheffel, *Hesiodi fragmenta*, Leipzig, 1840 ; Kinkel, *Poetarum epicorum fragmenta*, t. I (Bibl. Teubner) ; A. Rzach, *Hesiodi carmina*, Leipzig, 1902.

6. La *Théogonie*[1]. — Sujet du poème. — Son unité et sa composition. — Son auteur et sa date. — Le poème qui marque pour nous l'entrée dans la littérature de ce genre précurseur de l'histoire, c'est la *Théogonie*, attribuée à Hésiode.

La *Théogonie* a pour objet d'exposer dans un ordre méthodique la filiation des dieux, depuis l'origine des choses jusqu'à la constitution définitive du monde divin. L'auteur n'invente rien et ne veut rien inventer : il recueille des traditions; mais ces traditions étaient divergentes, confuses, quelquefois contradictoires; il les rapproche, les concilie, les fond en un vaste ensemble. Son intention manifeste est de constituer une histoire généalogique de tous les dieux du monde grec, de façon à fixer leurs relations mutuelles. Il s'élève donc au-dessus du point de vue cantonal ou régional ; il veut faire et il fait un panthéon vraiment hellénique. Son inspiration procède à la fois de la piété et du sens historique. En honorant ses dieux, il entend perpétuer des souvenirs qui sont parmi les plus essentiels de sa race. Bien entendu, nous ne pouvons affirmer qu'il ait été le premier à tenter pareille entreprise. On est plutôt porté à se représenter la Théogonie hésiodique comme le terme et le résultat d'une série d'essais partiels. En tout cas, dès qu'elle parut, elle fit oublier tout ce qui l'avait précédé, à la fois sans doute parce qu'elle le surpassa en mérite et parce qu'elle le rendit inutile. Elle représente donc pour nous, à elle seule, le grand effort que fit l'esprit grec, avant l'avènement de l'histoire et de la philosophie, tant pour condenser que pour fixer des traditions mythologiques éparses et diverses.

1. Pour la bibliographie commune à l'œuvre hésiodique tout entière, voir pp. 90 et 94. Ajouter, pour la *Théogonie*, Guigniaut, *De la Théogonie d'Hésiode*, Paris, 1835; Schœmann, *Opuscula Academica*, t. II. Berlin, 1857; F. G. Welcker, *Theogonia*, Elberfeld 1865; Flach, *Glossen und Scholien zur Hesiods Theogonie mit Prolegomena*, Leipzig, 1876; G. Hermann, *Opuscula*, t. VIII, 1877.

La composition du poème atteste à la fois la difficulté de la tâche et l'intensité de l'effort. Dans son état actuel, il comprend un peu plus de mille vers. On ne peut douter qu'il n'ait été interpolé et accru en certaines parties. Mais, sous ces altérations de surface, qui sont matière à discussions, il est impossible de méconnaître une profonde unité. Cette unité tient à la fois à un plan, méthodiquement conçu et observé, et à l'esprit qui anime le tout. Le plan consiste essentiellement à suivre l'ordre des générations ; lorsqu'une même génération comprend plusieurs frères et sœurs, le poète, après les avoir énumérés, donne successivement la lignée de chacun d'eux, selon l'ordre de primogéniture ; les exceptions à cette règle sont rares et faciles à expliquer. Quant à l'esprit de l'œuvre, il est à la fois scientifique et philosophique, autant que ces expressions peuvent convenir à un âge aussi reculé ; il est aussi hellénique. Il est scientifique en ce que le poète, attaché avant tout à l'exactitude et à la précision, ne fait qu'une petite part aux récits ; il est philosophique en ce que le même poète laisse entrevoir, à travers la succession de ses dieux, l'idée d'un progrès des choses vers l'ordre et vers la beauté ; il est hellénique, enfin, en ce que jamais il ne se préoccupe des cultes locaux, mais présente tous ses dieux comme des dieux universels.

Parcourons rapidement la suite du développement.

La *Théogonie* débute par un prologue de plus de cent vers, qui semble formé de morceaux divers, assemblés peu à peu et confusément. Il n'est peut-être pas possible aujourd'hui d'en débrouiller sûrement l'écheveau. Toutefois, si l'on isole les éléments qui paraissent les plus anciens (v. 1-8, 22-34, 104-115), on obtient en les rapprochant un développement suivi et intéressant. Le poète invoque les Muses de l'Hélicon, qui ont autrefois inspiré Hésiode, et il raconte qu'il a reçu d'elles, lui aussi, une mission spéciale ; au lieu de fictions, il doit exposer des choses vraies ; elles

lui ont ordonné de chanter les générations des dieux, et c'est ce qu'il va faire.

Il commence à l'origine des choses. Au commencement, il n'y avait, dit-il, que le chaos, c'est-à-dire l'espace vide. Puis naquit Gaïa (la Terre), couvrant le Tartare, qui s'étend au-dessous d'elle ; et, avec Gaïa, naquit Éros, le plus beau des immortels. Cela signifie clairement que de la Terre, seul être primordial, sont sortis successivement tous les dieux, dont les lignées se sont succédé par la puissance d'Éros, qui préside éternellement à la génération. — Du chaos procèdent directement deux êtres : l'Érèbe, c'est-à-dire l'obscurité diffuse, et la Nuit, qui est en quelque sorte l'obscurité localisée ; de l'Érèbe et de la Nuit sont nés l'Éther, clarté diffuse, et le Jour, clarté localisée. Êtres impalpables et inconsistants, on comprend qu'ils soient tous issus du vide, appelé par le poète « chaos ». — Gaïa, elle, a produit directement Ouranos, le ciel, c'est-à-dire la voûte visible et colorée, conçue comme une sorte d'émanation de la terre. Elle a aussi produit les montagnes et Pontos (la mer). C'est là, comme on le voit, une cosmogonie élémentaire, sorte de genèse du monde, qui précède la théogonie proprement dite.

Celle-ci commence avec l'union de Gaïa et d'Ouranos. De cette union naissent d'abord les Titans, puis les Cyclopes, enfin trois géants aux cent bras, Cottos, Briarée et Gyès, qui paraissent représenter les tourbillons de vent. Entre tous ces êtres frères, il y a quelque chose de commun ; tous symbolisent la force violente de la nature. Le plus jeune des Titans, Cronos, à l'instigation de sa mère, Gaïa, tend un piège à son père, Ouranos ; il le mutile. Du sang d'Ouranos naissent les Érinnyes, les géants, les nymphes et enfin Aphrodite.

La première génération issue de Gaïa est ainsi épuisée ; viennent alors les lignées des Titans, selon l'ordre de primogéniture. C'est la partie du poème où les énumérа-

tions sont le plus longues et le plus embrouillées. Cela tient à ce qu'il y a entre ces diverses lignées des alliances qui obligent le poète à les mêler parfois les unes aux autres. Il n'en suit pas moins son plan autant qu'il le peut. La lignée de Cronos est la dernière, puisque Cronos est le plus jeune des Titans. C'est aussi la plus intéressante : car, avec elle, nous entrons dans une mythologie pour ainsi dire historique. Les fils de Cronos sont en effet Hadès, Poséidon et Zeus. Nous apprenons comment Zeus, que son père voulait dévorer, fut sauvé par sa mère Rhéa, comment il grandit et délivra ses frères; puis, nous le voyons maître de l'Olympe, sans que le renversement de Cronos ait été d'ailleurs raconté.

Le poète a réservé, parmi les lignées des Titans, celle de Japétos. Il y revient. Les fils de Japétos sont Atlas, Prométhée, Épiméthée; à propos d'eux, nous est rapportée l'entreprise de Prométhée, déjouée par Zeus, et la création de Pandore, récit qui nous montre l'humanité vaincue et soumise.

Sans transition nous passons à la guerre des Titans contre les dieux. Ce défaut de continuité peut provenir d'une lacune. Quant à la guerre elle-même, il est nécessaire qu'elle soit mentionnée ici, car elle explique, par la défaite des Titans, pourquoi leurs lignées s'arrêtent brusquement, laissant désormais la place libre à celles des Cronides. Ce qui peut surprendre, c'est l'importance donnée à cette guerre. Déjà, le récit relatif à Pandore se distinguait du fond proprement généalogique du poème. La narration du combat de Zeus et des Titans a bien plus encore ce caractère épisodique, même en y faisant la part des additions probables. C'est sans doute qu'une fois débarrassé des longues nomenclatures du début, le poète n'est pas fâché de donner à son œuvre, dans cette dernière partie, plus d'éclat et plus de vie. Vaincus, les Titans sont précipités dans le Tartare ; c'est l'occasion d'une série de descrip-

tions, dont une petite partie seulement semble appartenir au texte primitif.

Gaïa, mère des Titans, pour venger ses fils, enfante un monstre, Typhoeus, qui, de nouveau, engage la lutte avec Zeus. Nouvelle et dernière narration descriptive. Typhoeus est plongé dans le Tartare ; de lui sont nés les vents funestes et dévastateurs. L'ayant dompté, Zeus est définitivement maître de l'Olympe, et il répartit les honneurs divins entre ses frères.

Le poème se termine sur l'énumération des unions de Zeus et des autres dieux olympiens, d'abord avec des déesses, puis avec des mortelles. Ces lignées olympiennes aboutissent ainsi aux généalogies des héros et rejoignent par là les récits de la poésie homérique.

On voit par cet exposé qu'il y a un dessein suivi dans cette grande œuvre et que le plan en a été nécessairement conçu par une seule pensée. L'unité primitive, sauf la part à faire aux additions, doit être par conséquent reconnue et affirmée. Dès lors, nous sommes en présence d'un auteur dont il serait intéressant de dégager la personnalité. Par malheur, elle est loin d'apparaître dans ce poème comme dans les *Travaux*. Le poète fait ici office d'interprète des traditions, il n'a rien à nous dire de lui-même, et il ne nous en dit rien, sauf dans le prologue (22-34). Ce passage unique, bien interprété, indique qu'il n'est pas d'Hésiode et qu'il lui est postérieur en date. Il se rattache à lui, car il reçoit, comme lui, son inspiration des muses de l'Hélicon, et il semble s'adresser, comme lui, à un public rustique ; mais il en diffère par sa vocation, qui est de raconter le passé, comme il diffère d'autre part des aèdes homériques en ce qu'il cultive, non les fictions, mais la vérité. Tout cela dénote un poète qui a conscience de ce qu'il veut, qui apprécie l'importance de son entreprise et qui sent sa force. C'est à peu près tout ce que nous savons de lui.

Le temps où il vécut ne peut être déterminé que par approximation. Il ne semble pas de beaucoup postérieur à Hésiode, puisque Hésiode est le seul poète de la région héliconienne qu'il connaisse. D'autre part, son récit de la lutte de Zeus et des Titans fait bien l'effet d'une première prise de possession du sujet : on dit qu'Eumèle de Corinthe composa une *Titanomachie*, comme nous le verrons plus loin, vers la fin du VIIIe siècle ; si ce poème eût été déjà connu, sans doute l'auteur de la *Théogonie* — à supposer qu'il eût jugé à propos de développer, quand même, sous forme d'épisode ce qui avait été déjà traité en poème — aurait sans doute mis plus en relief quelques-uns des personnages et quelques-unes des scènes illustrées par une œuvre récente. Notons aussi que, si Dionysos est rapidement mentionné dans la fin du poème (941-2 et 947-9), sa légende ne semble pas avoir pris encore grande extension. Ces observations ne permettent guère de supposer que l'auteur ait vécu beaucoup après le milieu du VIIIe siècle, probablement avant l'an 700.

7. Mérite de la *Théogonie*. — Sa langue[1]. — Un poème qui consiste surtout en nomenclatures ne peut avoir qu'un mérite littéraire d'un genre spécial.

La *Théogonie* a dû plaire aux contemporains du poète, d'abord et surtout par sa composition. Elle offrait, sous une forme relativement brève et bien ordonnée, une histoire complète des origines du monde. Cette histoire, ainsi présentée, était facile à embrasser d'un coup d'œil ; on avait le plaisir de s'y reconnaître aisément. De plus, si elle n'affirmait pas très nettement l'idée d'un progrès, elle en donnait cependant l'impression ; on croyait voir, dans la succession de ces générations divines, autre chose que

1. **A consulter :**

J. Girard, *Sentiment religieux en Grèce*, chap. cité ; A. Rzach, *Der Dialect des Hesiodos* (*Jahrb. f. class. Phil.*, supplément, t. VIII, 1876).

le hasard et la confusion ; on passait du néant à l'existence, des énergies violentes à des forces mieux réglées, des formes monstrueuses à la beauté, de l'obscurité primitive à la lumière. Cela ressemblait à une action intelligente, et cette action entrevue donnait à cette série d'énumérations une sorte d'intérêt dramatique.

Puis, à s'arrêter au détail, ces nomenclatures mêmes ne manquaient pas de caractère. Le poète, en groupant ses êtres divins, avait su donner à la plupart des familles qu'il énumérait des aspects divers et frappants. Le choix même des noms et des épithètes, le rapprochement des consonances, quelques brèves indications lui avaient suffi pour cela. Au groupe charmant des Néréides s'opposait le groupe horrible des enfants de Phorkys. La seconde lignée de la Nuit intéressait la pensée par sa valeur symbolique ; celle d'Échidna et de Typhon effrayait l'imagination. Toute cette mythologie, en somme, était vivante, et, comme la vie, infiniment variée. Le poète ne l'avait pas évoquée froidement : il l'avait vraiment vue, il en avait été diversement ému, et son émotion se communiquait à son public.

Enfin, il faut ajouter que, çà et là, sur ce fond de nomenclatures, se détachaient des épisodes, qui en rompaient heureusement la monotonie. Un sens très juste les avait distribués à propos et proportionnés comme il fallait. Plus rares et plus courts au début, ils se multipliaient et s'étendaient dans la partie centrale. C'était la conjuration de Gaïa et de ses fils contre Cronos, l'histoire des fils de Japétos, la création de Pandore, la Titanomachie, la description du Tartare, la lutte de Zeus contre Typhoeus. Une naïveté antique s'y mêlait à la grandeur de l'imagination. Le tableau du combat de Zeus contre les Titans, convulsion qui avait ébranlé le monde, se détachait au milieu du poème, avec un éclat comparable à celui des grandes inventions homériques. C'était donc le charme de ce poème qu'on y trouvait à admirer, tout en s'instruisant. L'auteur

semblait se plaire à y dissimuler ordinairement son génie, il le distribuait volontairement en de petites choses, puis, tout à coup, il le laissait éclater. Le genre qu'il créait était en lui-même secondaire, très inférieur à la grande épopée, inférieur même à la poésie si personnelle des *Travaux*, mais, dans ce genre, il se révélait comme un maître, et il élevait par instants une œuvre de visées modestes au rang des chefs-d'œuvre.

La langue de la *Théogonie* offre le même caractère mixte que celle des *Travaux*. Dans l'ensemble, elle est ionienne, calquée sur celle des épopées homériques; mais, comme dans les *Travaux*, on y sent l'influence des dialectes de la Grèce centrale. Celui dont on croit reconnaître ici la trace particulièrement sensible est le dialecte delphique. Si cela était plus sûr, il y aurait là un indice intéressant, qui pourrait jeter quelque lumière sur les origines de cette tentative si curieuse de systématiser et de fixer la mythologie. Mais, à vrai dire, il serait au moins prématuré de fonder une conjecture de quelque importance sur une base encore trop fragile.

8. **Autres poèmes hésiodiques du genre généalogique. — Les Catalogues, les *Éées*, l'*Ægimios*, etc. — Épisodes détachés : le *Bouclier d'Héraclès*, etc.**[1]. — La *Théogonie* est restée le type principal de cette poésie demi-historique, dont elle fut sans doute un des premiers modèles. Mais à la même inspiration se rattachaient un grand nombre d autres poèmes, qui semblent, en général, de date un peu postérieure, et qu'on attribua de bonne heure, comme la *Théogonie* elle-même, à Hésiode, devenu le représentant de tout le genre didactique.

Le plus important de ces poèmes était le *Catalogue des Femmes*, dont il ne nous reste que des fragments. L'auteur, quel qu'il fût, y énumérait dans un ordre chronologique les femmes qui avaient été aimées des dieux et qui avaient

1. Bibliographie générale de l'œuvre hésiodique, p. 94.

donné naissance aux héros célèbres. C'était donc, en réalité, une sorte de classement méthodique des grandes races héroïques qui se rattachaient aux races divines ; ces *Catalogues* formaient comme le prolongement humain de la *Théogonie;* par ce prolongement, la mythologie entrait déjà dans l'histoire. Le rôle attribué aux femmes dans ce poème ne tenait pas, comme on l'a supposé quelquefois, à des mœurs locales d'un caractère particulier; il ne pouvait être moindre, du moment que l'auteur voulait remonter à l'origine divine des races. La forme générale de l'œuvre, autant que nous pouvons en juger par les fragments, devait être très voisine de celle de la *Théogonie.* De longues nomenclatures, animées par des épithètes intéressantes, par des souvenirs, par des allusions, et diversifiées, de distance en distance, par quelques descriptions plus développées, ou même par quelques récits épisodiques. Ainsi composé, ce poème pouvait plaire par nombre de détails ; mais il intéressait surtout ses auditeurs, et plus tard ses lecteurs, à titre de document historique. Là étaient les archives héroïques de la Grèce, débrouillées, mises en ordre, exposées méthodiquement, sous une forme agréable et facile à retenir. Aussi, même dans la suite, quand l'histoire fut née et qu'elle eut grandi, les *Catalogues* restèrent-ils toujours comme un des plus anciens et des plus précieux témoignages à consulter, relativement aux origines. Il n'est plus possible, bien entendu, d'assigner à ce poème une date précise. Toutefois, il résulte de la nature même des choses, qu'il doit être postérieur à la *Théogonie;* divers passages confirment d'ailleurs cette induction, par exemple la transformation du héros Latinos, qui n'était plus, comme dans la *Théogonie* (v. 1013), un fils de Circé sans postérité connue, mais bien un petit-fils de Deucalion, frère de Græcos et ancêtre des Latins (fragm. 24). D'autre part, l'influence des *Catalogues* s'est fait sentir très certainement sur la poésie lyrique dès la fin du VII^e^ siècle, en particulier sur

Stésichore (*Catal.*, fr. 117). On peut supposer d'après cela que le poème a dû être composé vers le début du VII^e^ siècle.

Aux *Catalogues* se rattachent étroitement les *Éées* (Ἠοῖαι). Quand ces poésies diverses furent recueillies en volumes, les *Éées* formèrent le quatrième livre des *Catalogues*. C'était en effet une énumération très semblable. Le poète au début rappelait qu'un certain nombre de femmes privilégiées avaient été aimées des dieux; et il passait en revue les plus célèbres dans une série de courts récits. Le premier de ces récits était introduit par la formule *Telle que* (οἵη), les autres par la formule *ou encore telle que* (ἢ οἵη), indéfiniment répétée. D'où le titre, assez étrange, qui fut donné au poème, nous ne savons au juste en quel temps. Il ne reste des *Éées* que quelques fragments. Le plus important, relatif à Alcmène, a une cinquantaine de vers ; il sert aujourd'hui de prologue au petit poème sur le *Bouclier d'Héraclès*, dont nous allons parler. D'après cela, il semble que les *Éées* aient été plus narratives que les *Catalogues*. L'auteur du second poème ne visait pas, comme celui du premier, à être complet; il avait plutôt choisi, dans l'ensemble des légendes relatives aux femmes, celles qui lui avaient paru le plus intéressantes, et il les avait développées plus librement. Il y a tout lieu de croire qu'il composait peu après l'apparition des *Catalogues*.

L'*Ægimios*, — attribué soit à Hésiode, soit à Kercops de Milet, qu'on place au VI^e^ siècle, — devait son nom au roi Ægimios, ancêtre et premier législateur des Doriens. Quelques fragments, dont plusieurs rapportés par conjecture seulement à ce poème, ne permettent pas d'en déterminer sûrement le sujet. Mais le titre indique au moins qu'il se rapportait aux origines de la race dorienne.

Ces diverses œuvres semblent avoir eu toutes un caractère plus ou moins généalogique. Quelques autres compositions, également attribuées à Hésiode, sans plus de

raison d'ailleurs, étaient plutôt des récits détachés de ce fond de légende. On peut citer en ce genre la *Mélampodie*, dont il ne nous reste que bien peu de fragments ; les trois poèmes sur les *Dactyles de l'Ida*, sur les *Noces de Thétis et de Pélée*, sur la *Descente de Thésée aux Enfers*, dont nous ne savons à peu près rien, et enfin le *Bouclier d'Héraclès*, qui nous a été conservé.

Ce dernier poème, de quatre cent quatre-vingts vers, peut servir à caractériser le genre. Si l'on en sépare le prologue qui est un morceau des *Éées* relatif à Alcmène, la mère d'Héraclès, il reste un récit du combat singulier de ce héros contre Kycnos, fils d'Arès ; dans ce récit est comme encadrée une longue description du bouclier d'Héraclès, qui a donné son nom au poème tout entier. L'idée même de cette description est empruntée à l'*Iliade*, car le bouclier d'Héraclès rappelle celui d'Achille ; d'ailleurs, l'influence d'Homère sur le poète hésiodique se manifeste par de nombreuses imitations de détail. Mais cette ressemblance même fait ressortir la différence frappante des deux écoles. La description ici est trop chargée de détails ; elle n'a pas cette charmante aisance ionienne, qui donne tant d'agrément à l'épisode du XVIII[e] chant. Dans maint passage, il y a de la force, de la grandeur, quelquefois un réalisme vivant et intéressant ; mais il y a aussi de l'exagération, une recherche de l'horrible, qui dégoûte plus qu'elle n'émeut. L'action principale est traitée sommairement, et l'invention en est médiocre. Une telle production ne peut guère appartenir qu'à la fin de l'âge épique, c'est-à-dire à un temps où l'imitation devenait presque tout.

9. **Les représentants secondaires de la poésie généalogique**[1]. — Avec Hésiode, l'antiquité comptait un certain nombre d'autres poètes historiens, tels qu'Eumélos de

1. Les débris de leurs œuvres se trouvent parmi les *Fragments* d'Hésiode. Voir la bibliographie des pp. 90 et 94. Ajoutons Kinkel, *Poetarum epicorum fragmenta*, t. I (Bibl. Teubner).

Corinthe, Kinéthon de Lacédémone, Carkinos de Naupacte, Chersias d'Orchomène, Asios. Quelques mots suffiront ici pour les placer à leurs dates approximatives et pour établir ainsi la continuité du genre.

Eumélos, Corinthien, de la grande famille des Bacchiades, semble avoir vécu dans la seconde moitié du VIIIe siècle [1]. On lui attribuait divers poèmes historiques perdus, dont le plus important, intitulé *Corinthiaques* (Κορινθιακά), se rapportait manifestement aux origines de sa ville natale. Quant à l'*Europie*, à la *Titanomachie*, à la *Bougonie*, au *Retour des Grecs* et enfin au *Chant de procession* (Ἆσμα προσόδιον), cités sous son nom, nous n'en pouvons rien dire de certain.

Kinéthon de Lacédémone, auquel on assigne à peu près la même date [2], est donné comme l'auteur d'un poème généalogique sans titre spécial qui paraît avoir été son œuvre principale. On lui attribuait aussi une *Télégonie*, une *Héraclée*, une *Œdipodie*, et même la *Petite Iliade*, en concurrence avec Leschès de Mitylène, dont nous avons parlé plus haut.

Carkinos de Naupacte est nommé par Pausanias seul (X, 38, 11) comme l'auteur d'un poème assez souvent cité, qui s'appelait les *Chants de Naupacte*. On voit par les fragments que c'était une épopée voisine par la forme générale des *Ées* hésiodiques ; les femmes de la légende héroïque, en particulier Médée, y étaient célébrées.

Asios de Samos est plus connu comme poète élégiaque, et nous reparlerons de lui à propos de l'élégie. Il appartient cependant à la série des poètes historiens par des généalogies en vers, que mentionne Pausanias (IV, 2, 1). Il semble avoir vécu au VIIe siècle. Le plus intéressant de ses fragments (fr. 13, Kinkel) se rapporte aux mœurs des Samiens.

Chersias d'Orchomène, cité par le pseudo-Plutarque [3] comme un contemporain de Périandre (fin du VIIe siècle),

1. Clém. d'Alex., *Stromates*, I, p. 144, Sylburg.
2. Jérôme, *Chron. d'Eusèbe*, ad. Ol. IV, 2 (763 av. J.-C.).
3. *Banquet des Sept Sages*, p. 156, F. des *Moralia* de Didot.

n'est pour nous qu'un nom, auquel ne se rattache aucun souvenir précis.

L'intérêt de cette sèche énumération est de nous conduire jusqu'au VIe siècle, c'est-à-dire jusqu'au temps où nous voyons s'ébaucher l'histoire proprement dite. Celle-ci commence par des transcriptions en prose des poèmes généalogiques légèrement modifiés. Il y a donc là une filiation directe qu'il importait de mettre dans tout son jour.

En somme, nous voyons les deux grandes formes de la poésie didactique venir se fondre, pour ainsi dire, dans des genres différents qui les absorbent. La poésie morale et technique abandonne son contenu à l'élégie ; la poésie généalogique cède le sien à l'histoire. Cela ne veut pas dire que l'une et l'autre n'eussent eu leur raison d'être à leur heure ; mais la brièveté de leur destinée laisse du moins soupçonner qu'il n'y avait pas là cohésion profonde et complète entre la matière et la forme, comme pour l'épopée proprement dite. Ici, la matière, étant faite surtout de raison, de réalité, d'observation même et de méthode, n'exigeait aucunement la forme ample et pompeuse du vers épique ; elle s'en était servie un instant pour se donner de l'autorité et parce que cette forme était à la mode. Mais, en fait, sa véritable nature tendant à la prose, elle devait s'y acheminer plus ou moins rapidement.

CHAPITRE VI

LE LYRISME : CARACTÈRES GÉNÉRAUX

SOMMAIRE

I. Causes du développement de la poésie lyrique. — II. Caractères essentiels de la forme lyrique. — III. Le premier genre lyrique savant : le *nome;* Olympos et Terpandre. — IV. Les formes semi-lyriques : l'élégie et l'iambe. — V. Les genres lyriques proprement dits.

1. Causes du développement de la poésie lyrique. — On a vu plus haut que différentes formes de poésie chantée avaient été en usage, en Grèce, dès les temps les plus reculés, et qu'il en est fait mention dans les poèmes homériques : ce sont, d'une part, des chants qui se rapportent à des cérémonies du culte, des *hymnes*, et, d'autre part, des chants qui ont pour occasion les principales circonstances de la vie humaine, lamentations funèbres ou *thrènes*, chants nuptiaux ou *hyménées*, chants d'actions de grâce ou *péans*, chants rustiques, tels que l'*Ailinos*, où l'on pleurait la mort du beau Linos, frappé par les flèches dévorantes d'Apollon.

Mais, pendant de longs siècles, cette branche de poésie ne produisit pas d'œuvres littéraires proprement dites : elle avait un caractère de simplicité toute populaire. Sur de vieux airs traditionnels, quelques-uns peut-être d'origine

étrangère, d'un dessin mélodique très court et très monotone, des aèdes de village, des pleureuses de profession, des ménétriers rustiques, improvisaient quelques paroles fort simples, coupées à intervalles réguliers par un refrain que les assistants reprenaient en chœur. Même dans les sanctuaires, les hymnes des aèdes sacerdotaux devaient ressembler à de naïves litanies plus qu'à des odes. Les véritables artistes se tournaient vers l'épopée; c'était le récit des exploits d'Achille et d'Ulysse qui était l'objet de prédilection des aèdes inspirés et savants. Ceux-ci portaient peu à peu la poésie narrative au plus haut degré de perfection et d'éclat, tandis que la poésie lyrique restait au second plan, dans la demi-obscurité d'un art tout instinctif, qui vit au jour le jour, et dont les œuvres improvisées disparaissent sans laisser de traces.

Or, vers le début du VIII^e^ siècle, à peu près au moment où commencent les Olympiades, cette relation des deux grandes formes de la poésie se modifie. L'épopée tend à s'effacer et le lyrisme arrive à la pleine lumière. C'est le commencement d'une nouvelle période, d'environ trois siècles, où les plus grands noms littéraires seront des noms de poètes lyriques, tandis que les œuvres conçues à l'imitation d'Homère et d'Hésiode deviendront de plus en plus rares et médiocres. L'âge de l'épopée fait place à l'âge du lyrisme. Révolution littéraire considérable, qui a ses racines, comme toujours en Grèce, dans une révolution correspondante de l'esprit public et des mœurs.

Le lyrisme, qui exprime une émotion personnelle ou collective, mais toujours une émotion présente, semble exiger, pour devenir vraiment littéraire, plus de maturité intellectuelle et morale que le simple récit épique. Les âmes primitives, comme celles des enfants, s'intéressent peu, par l'imagination, à la réalité présente : elles se contentent de la subir; elles ne la considèrent pas comme une matière d'art. Quand elles veulent donner carrière à leur

imagination, elles se réfugient dans les mirages du rêve qu'elles projettent dans le passé transfiguré. Elles sont très capables d'émotions fortes ; mais il ne suffit pas d'être ému pour exprimer poétiquement son émotion. Il faut, en outre, savoir l'observer du dehors, pour ainsi dire, et s'y intéresser en artiste. Les Grecs du temps d'Homère pouvaient éprouver une émotion artistique à propos des passions d'un Achille ou des malheurs d'un Ulysse ; quand il s'agissait des biens ou des maux de leur propre vie, un cri de joie ou un cri de douleur, un appel à une divinité, un refrain monotone comme la plainte d'un blessé, suffisaient à exprimer des sentiments qu'ils n'étaient pas encore capables de considérer objectivement. Et, quant aux émotions collectives, qui sont, en Grèce, une partie considérable de la matière lyrique, outre qu'elles étaient alors plus rares et plus faibles, ils s'arrêtaient peu à les analyser, ne concevant guère que la réalité pût devenir le sujet d'une œuvre d'art.

C'est seulement vers le début du VIIIe siècle que l'âme grecque franchit cette étape décisive de sa vie morale, qui consistait à sortir des longues rêveries enfantines sur un passé poétique et idéalisé, pour s'attacher à la conquête réaliste du présent. Cette transformation se manifeste à la fois de toutes les manières, et notamment dans la vie politique. La cité succède aux vieilles royautés patriarcales. L'individu devient son propre maître. S'il obéit, c'est à la loi qu'il a faite lui-même, et par une adhésion volontaire de sa propre raison à la raison de tous, par un sentiment de discipline et de solidarité qui suppose chez les membres de la communauté beaucoup de volonté et de possession d'eux-mêmes. La cité, œuvre de l'énergie disciplinée des individus, fortifie à son tour et accroît cette énergie par la pratique quotidienne de la vie politique. Pour des âmes ainsi formées, la vie réelle prend une valeur et un intérêt tout nouveaux. Elles s'y attachent avec pas-

sion. Elles s'efforcent de l'améliorer et cherchent à la comprendre. Elles y trouvent la source de mille émotions qu'elles voudront observer et exprimer. Elles sont mûres pour la poésie lyrique.

Les occasions de ces émotions se multiplient singulièrement. A toutes celles que fournissaient jadis et que continuent de fournir les circonstances de la vie individuelle, d'autres vont s'ajouter, qui sortent directement des conditions nouvelles de l'existence politique. Une vie collective intense, telle que l'âge homérique n'en n'avait eu aucun soupçon, rassemble et fait vibrer à l'unisson, dans une foule de circonstances, les milliers d'âmes qui composent la cité. De là des sentiments nouveaux, au moins par leur force, et des occasions nombreuses de les manifester en commun. Le patriotisme civique est ardent et universel. Il se mêle à la religion, aux fêtes panhelléniques, aux grands jeux, à la curiosité pour les vieilles légendes, au culte traditionnel de la poésie épique. Il circule dans tout le corps social et l'anime. Il crée des panégyries pompeuses par lesquelles il se traduit au dehors. Le goût de la vie en commun multiplie les banquets et les réunions de toutes sortes. Tous ces sentiments ont besoin d'un organe, d'une voix pour s'exprimer.

C'est le lyrisme qui le leur fournit. Il se complète et se fortifie pour suffire à sa tâche nouvelle. Musicalement, d'abord, il s'enrichit d'acquisitions nombreuses, indigènes ou exotiques. Il perfectionne ses instruments, flûtes et cithares. Il développe ses rythmes. Il met en œuvre des gammes nouvelles. Il étend ses phrases mélodiques. Il augmente et assouplit ses chœurs de danses. Et surtout, au point de vue littéraire, il se transforme profondément sous la main d'une foule de grands artistes qui constituent peu à peu sa poétique, c'est-à-dire les règles qui s'imposent à l'invention de ses motifs, à la composition de ses œuvres, à l'expression de ses idées par le style. On peut même dire

que c'est probablement la réforme littéraire qui fut la principale. Quelle que fût la différence qui séparait la musique des vieux chants populaires et les mélodies d'un Alcman ou d'un Stésichore, il est évident que la distance était bien plus grande encore entre les balbutiements naïfs de ces vieilles chansons et les développements si souples, si savants, d'une pensée qui transportait dans les cadres lyriques tout l'art d'analyse et d'expression créé peu à peu par trois ou quatre siècles d'épopée.

2. Caractères essentiels de la forme lyrique. — Nous n'avons pas à entrer ici dans de minutieux détails sur les difficiles problèmes que soulève la constitution technique du lyrisme grec. La musique grecque est fort mal connue. Sur les rythmes même des poésies d'un Pindare ou d'un Bacchylide, les savants discutent sans pouvoir arriver à une pleine certitude. Il n'y a que la forme littéraire des poèmes lyriques qui nous apparaisse avec netteté dans les œuvres conservées. Mais, sans nous arrêter aux points obscurs et controversés, il est pourtant nécessaire de prendre d'abord une idée sommaire de ce qui caractérise une œuvre lyrique grecque, et de voir en quoi elle se distingue de ce qu'on appelle du même nom dans les littératures modernes[1].

La poésie lyrique grecque est une poésie chantée, qu'accompagne le jeu des instruments. Quelquefois elle est chantée non par une seule voix, mais par un chœur, et le chœur est tantôt immobile, tantôt en mouvement. Les mouvements du chœur sont ou des marches ou des danses proprement dites. Ainsi, dans la poésie lyrique complète,

1. Ouvrages à consulter sur la technique du rythme grec :

En allemand, Rossbach et Westphal, *Theorie der musischen Kunst der Hellenen*, 3 vol., Leipzig, 1885-1889; Christ, *Metrik der Griechen und Römer;* — en français : P. Masqueray, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1899. Pour plus de détails, voir A. Croiset, *Poésie de Pindare*, pp. 24-161.

les paroles, la musique et la danse s'associent en vue d'une fin commune. Le lien qui les unit, l'âme, pour ainsi dire, de ce corps formé d'une triple matière, c'est le rythme, qui gouverne à la fois le mouvement des danses, celui de la mélodie et celui de la poésie.

Des trois éléments ainsi associés, c'est d'ailleurs la poésie qui est le principal, à la différence de ce qui se passe chez les modernes. Aujourd'hui, quand la poésie s'associe avec la musique, c'est ordinairement la musique qui domine, et la poésie passe au second plan. Cette différence tient à la nature de la musique grecque, dont il est nécessaire de dire quelques mots.

La musique grecque a toujours été extrêmement simple en comparaison de la nôtre, mais surtout dans la période qui va du VIII^e^ au V^e^ siècle. En fait d'instruments, elle n'emploie d'une manière habituelle que des instruments à cordes du type de la cithare et des instruments à vent du type de la flûte. Or la cithare, espèce de harpe portative sans pédale, était peu sonore et peu capable de nuances : son unique mérite, mais capital aux yeux des Grecs, était de rendre des sons très purs, en marquant le rythme avec netteté. Quant à la flûte, plus souple et plus brillante, suspecte même aux moralistes sévères à cause de ces qualités expressives, elle ne semblait si passionnée que par comparaison avec la maigre cithare; car c'était simplement, du moins à l'origine, une sorte de clarinette, possédant moins de notes aiguës que celle des modernes. La simplicité de la mélodie répondait à celle des instruments. Les airs ne comprenaient, en général, qu'un très petit nombre de notes. Jusqu'à Terpandre, dit-on, les Grecs n'avaient eu que quatre cordes à leur cithare; ce qui est plus sûr, c'est que, même après Terpandre, ils n'en eurent jamais plus de huit. A l'origine, chaque partie de la Grèce avait sa gamme particulière, son *mode* musical, caractérisé par la place du demi-ton et par la hauteur de la tonique sur l'échelle des

sons. Peu à peu, les différentes gammes devinrent le patrimoine commun de tous les Grecs, offrant chacune à l'artiste ses ressources propres pour l'expression de certains sentiments. Les modes dorien et phrygien étaient les principaux, l'un plus sévère, l'autre plus passionné. Quels que fussent le nombre et la variété des modes musicaux, ils ne donnaient jamais naissance qu'à des mélodies d'un dessin très élémentaire. Ajoutons que ces mélodies si simples n'étaient pas enrichies ni soutenues par les ressources de l'harmonie, que les Grecs ont à peine pratiquée. Les instruments et les voix chantaient le plus souvent à l'unisson, quelquefois à l'octave. L'harmonie se réduisait à quelques accords, assez rares, dans l'accompagnement.

On comprend sans peine que ni ces instruments peu sonores ni ces mélodies peu compliquées ne fussent de nature à étouffer la parole du chanteur. D'autant plus que le rythme lui-même, au lieu de l'obscurcir, la soulignait plutôt, en suivant le rythme naturel du langage : les temps forts et les temps faibles de la musique correspondaient le plus souvent aux longues et aux brèves du langage ordinaire : le mot gardait dans le chant sa physionomie accoutumée. Les vers ou mètres, c'est-à-dire la forme mesurée des paroles destinées au chant, traduisaient exactement aux regards du lecteur ancien le rythme vrai de la musique. Si nous ne savons plus toujours le retrouver sous les paroles, c'est que la tradition nous manque en partie. Nous pouvons cependant l'entrevoir presque toujours, et au moins les caractères généraux des rythmes grecs nous sont encore connus. Comme ces rythmes étaient, au jugement des Grecs, une partie essentielle de leur lyrisme, plus expressive encore que la mélodie proprement dite, et comme les œuvres conservées des poètes en gardent la trace dans l'arrangement de leurs vers, il faut en rappeler les traits essentiels.

Ce qui détermine le caractère du rythme grec, c'est

avant tout le rapport de durée qui existe entre le temps fort et le temps faible de chaque pied ou mesure. Ce rapport est *égal* dans le rythme dactylique (– / ᴗᴗ), *double* dans le rythme iambique (ᴗ / –), *sescuple* dans le rythme péonien (– / ᴗᴗᴗ). Les rythmes *égaux* ont plus de gravité calme et noble, les rythmes *sescuples* plus d'agitation émue; les rythmes *doubles* ont un caractère intermédiaire. Dans chaque genre de rythme, en outre, les Grecs font une différence très tranchée entre les pieds qui commencent par le temps fort et les pieds qui commencent par le temps faible : les premiers ont une cadence plus molle et comme tombante; les seconds ont plus d'énergie et de ressort.

Les pieds se groupent en *cola* ou membres; les membres, en vers; les vers, à leur tour, en périodes et en strophes, et celles-ci, enfin, en groupes supérieurs, dont le principal est la *triade* (strophe, antistrophe, épode). Ce qui constitue le vers proprement dit, c'est l'assemblage de deux membres, comme il arrive dans l'hexamètre épique ou dans le sénaire iambique. C'est la construction la plus ancienne et la plus simple. Dans le lyrisme, la tendance constante a été d'étendre les groupes et de diversifier les combinaisons. Les plus anciennes strophes lyriques comprennent un petit nombre de membres ou de vers, dont chacun est fort simple; les odes d'un Pindare ou d'un Bacchylide comprennent plusieurs triades formées de strophes étendues et compliquées. En général, cependant, on n'associe pas ensemble des rythmes de genre différent, comme le genre égal et le genre double, ou le genre double et le genre sescuple; ou du moins, si cette association se produit, c'est en vue d'un effet exceptionnel et cherché. Mais le plus souvent, là même où la métrique apparente semble indiquer un mélange de cette sorte, il est probable que dans l'exécution cette diversité se ramenait à l'unité par des procédés qui nous échappent.

Un dernier trait à noter encore, c'est que le poète, ou

l'auteur des paroles, est en même temps l'auteur de la musique. Les poètes lyriques grecs sont à la fois poètes et compositeurs. Très souvent aussi, ils sont exécutants : ils chantent en s'accompagnant de la cithare. Si leurs poèmes doivent être accompagnés par la flûte, comme il est impossible de chanter à la fois et de jouer de la flûte, c'est le chant qu'ils se réservent, laissant l'instrument à un spécialiste, mais ils ont eux-mêmes composé l'air. De toutes façons, par conséquent, c'est le chant, c'est-à-dire la poésie, qui est à leurs yeux le principal; la musique n'est qu'un soutien pour la parole. Ils sont avant tout de grands artistes en paroles, et ils mettent dans les mots toute la beauté, toute la force expressive dont ils sont capables. C'est par là que les œuvres lyriques grecques sont des œuvres littéraires de premier ordre, et que quelques-uns de ces poèmes chantés, comme ceux d'un Stésichore et d'un Pindare, étaient placés par les connaisseurs de l'antiquité presque au rang des chefs-d'œuvre d'Homère.

3. **Le premier genre lyrique savant : le nome ; Olympos et Terpandre.** — Une grande variété de genres lyriques apparaissent successivement durant les trois siècles environ que dure cette riche floraison poétique et musicale. Le premier de tous, au point de vue de la chronologie, c'est ce qu'on appelle le *nome* (νόμος).

Le mot est de signification assez obscure, ou, du moins, assez vague : il paraît signifier proprement un « air », ce qui ne veut pas dire grand'chose. Mais, en fait, il désigne historiquement un certain genre de composition dont on peut déterminer les caractères principaux.

Le *nome* était un chant liturgique exécuté en l'honneur d'un dieu, par un chanteur unique, qui s'accompagnait lui-même de la cithare. Il débutait probablement par une invocation ; puis venait un récit mythique emprunté à la légende du dieu ; enfin une prière qui terminait le poème. L'antiquité attribuait au Lesbien Terpandre l'honneur d'avoir

porté le nome citharédique à la perfection. Terpandre, disait-on, avait élevé le nombre de ses parties de trois à sept. Nous avons vu qu'il passait en outre pour avoir réformé la cithare en augmentant le nombre de ses cordes. Quelle que soit l'obscurité ou l'incertitude de ces traditions, il est aisé de voir que l'œuvre de Terpandre avait consisté, dans l'opinion des anciens, à faire pour la première fois du vieux nome traditionnel une œuvre d'art durable, et que son rôle avait été à la fois littéraire et musical. On faisait vivre Terpandre vers la fin du VIIe siècle et le commencement du VIe. C'est le moment des grands progrès de la musique grecque. Le nome, étant exécuté par un seul chanteur, c'est-à-dire par un virtuose de profession, se trouvait évidemment appelé à profiter, avant les genres plus populaires, des inventions nouvelles. Ajoutons que Lesbos, où avait abordé, disait-on, la tête d'Orphée, portée par les flots après sa mort, était désignée d'avance par sa situation géographique pour recueillir à la fois les vieilles traditions musicales de la Grèce propre et les pratiques de l'Asie Mineure. On s'explique donc aisément la grande part attribuée par l'opinion de l'antiquité au Lesbien Terpandre dans la constitution définitive du lyrisme littéraire. Mais les souvenirs laissés par son rôle et par son œuvre étaient vagues et confus, et il est impossible aujourd'hui de démêler exactement quelle a pu être sa valeur comme poète. Quelques vers entièrement formés de syllabes longues, qui nous ont été conservés sous son nom, donnent l'idée d'une poésie religieuse et grave ; mais on ne saurait en dégager la personnalité littéraire de l'auteur, et l'authenticité même en est douteuse[1].

A côté du nome citharédique, les Grecs avaient gardé le souvenir d'une autre espèce de nome qui était accompagné de la flûte, et dont on attribuait la création à un Phrygien

1. Fragments de Terpandre dans Bergk, *Poetæ lyrici græci*, t. III, p. 7, et dans Hiller, *Anthologia lyrica*, Teubner, p. 163.

du nom d'Olympos. L'origine phrygienne d'Olympos exprime clairement que c'est de la Phrygie, la patrie du satyre Marsyas, que vint en Grèce l'usage d'une musique non indigène destinée à être exécutée par la flûte. Quant à la personne même d'Olympos, elle est tout à fait inconnue. Il est possible que ce nom ne soit qu'une étiquette par laquelle on ait désigné plus tard tout un ensemble de vieux airs d'origine asiatique, exécutés par des joueurs de flûte. Platon parle encore de ces vieux airs et de leur charme très particulier, en homme qui les a entendus. On ne savait trop à quelle date rapporter le prétendu Olympos ; quelquefois on distinguait deux personnages du même nom, dont l'un aurait vécu avant Terpandre et l'autre après. Tout cela veut dire que, dans la musique mise sous son nom, il y avait de vieilles mélodies populaires d'origine probablement fort ancienne et des nomes de date évidemment plus récente, composés pour la flûte à l'imitation des nomes citharédiques de Terpandre. Olympos et son école n'auraient aucun titre à figurer dans l'histoire de la littérature, si une information curieuse ne nous apprenait que les nomes dits auléDiques étaient composés en vers élégiaques, de sorte que nous sommes conduits à supposer que l'invention de ce mètre, appelé à une si brillante fortune, remonte à cette vieille école de flûtistes gréco-phrygiens que l'on personnifiait sous le nom d'Olympos.

4. Les genres semi-lyriques : l'élégie et l'iambe. — Après le nome, les genres lyriques qui sont arrivés les premiers à la perfection littéraire sont l'élégie et l'iambe, c'est-à-dire deux genres qui, à vrai dire, ne sont qu'à moitié lyriques, ayant une structure métrique presque aussi simple et aussi nette que celle du vers épique, et s'étant, par cette raison, très vite détachés de tout accompagnement musical. Cet accompagnement, d'ailleurs, devait être fort simplet quelques notes destinées à soutenir la voix du récitan, plutôt qu'un air proprement dit : ce qui tendrait à le faire

croire, c'est la liberté de la structure métrique dans les iambes et les vers élégiaques, où l'on voit sans cesse l'iambe et le spondée, le dactyle et le spondée mis l'un pour l'autre dans des vers successifs à des places correspondantes.

Le mot ἔλεγος, dont l'origine est probablement asiatique, paraît avoir désigné d'abord une flûte de roseau. On l'appliquait à une sorte de thrène ou lamentation funèbre accompagnée du jeu de la flûte. Le mètre élégiaque (ἐλεγεῖον, sous-entendu μέτρον) est un distique formé de deux hexamètres, dont le second (très improprement nommé *pentamètre*) renferme deux « silences »; au milieu et à la fin. Une suite de distiques forme une élégie. Chacun de ces distiques est comme une sorte de petite strophe d'un dessin très net, dont la brièveté un peu monotone convenait bien à l'expression de la réflexion, et de la réflexion triste en particulier. On a vu plus haut que le nome aulédique en fit usage. Dès le VII^e^ siècle, nous trouvons ce rythme employé pour traduire toutes sortes de méditations ou réflexions personnelles d'un caractère surtout énergique, à égale distance de la noblesse épique et de la familiarité vive ou moqueuse de l'iambe. L'élégie s'exécute surtout dans les festins; elle est tour à tour une causerie sérieuse, une exhortation, une confidence émue, mais d'un tour général. Elle excelle à enfermer dans la précision de son mètre des maximes morales d'un relief vigoureux. De très bonne heure, elle s'affranchit de la musique : la netteté du vers lui suffit; on la récite et on la lit.

L'iambe, comme genre littéraire, est à peu près contemporain de l'élégie. Par ses origines, il se rattache probablement au culte de Déméter. L'hymne homérique à Déméter raconte que la déesse, cherchant sa fille, vint à Éleusis; là, elle se consumait dans la douleur, quand une servante du nom d'Iambé la fit rire par ses plaisanteries, ce qui valut plus tard à Iambé l'honneur d'avoir une place dans la liturgie des mystères. L'étymologie du mot ἴαμβος (d'où

on a tiré le nom légendaire d'Iambé) est inconnue. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il a dû servir à désigner fort anciennement une sorte de satire populaire analogue à celle que la légende mettait dans la bouche d'Iambé. Cette idée de satire et de raillerie est devenue inséparable du nom même de l'iambe. Cependant, au sens musical, le mot de *genre iambique* désigne toute poésie chantée sur un rythme à trois temps. Ce n'est pas en ce sens que nous le prenons ici : l'iambe proprement dit, c'est le pied valant trois brèves et commençant par le temps faible. Le vers iambique le plus ordinaire se compose de trois dimètres iambiques. Quand le vers iambique est vraiment chanté, il arrive que des mètres de longueurs différentes s'unissent en forme de strophe. Quelquefois même, par un effet de contraste amusant, le trochée se mêle brusquement à l'iambe et brise l'unité du rythme. D'autres fois, le vers iambique n'était pas proprement chanté : il était accompagné du jeu d'un instrument (le χλεψίαμβος, de nature inconnue) qui ne suivait pas la parole syllabe par syllabe, comme dans le chant ordinaire, mais l'escortait librement. On voit la tendance de l'iambe à se détacher de la mélodie. La séparation s'accomplit probablement d'assez bonne heure, au moins pour la forme la plus régulière du mètre iambique, le trimètre, dont l'inspiration familière et le rythme aisément saisissable n'avaient guère besoin du secours de la musique.

Bien que l'élégie et l'iambe fussent des genres très différents par leurs origines, ils avaient un certain nombre de traits communs qui tendirent à les rapprocher : l'un et l'autre se complaisaient à une sorte de causerie, avec une différence légère dans le ton; l'un et l'autre faisaient à l'accompagnement musical une place très secondaire et finirent même par s'en passer complètement. Aussi ne sera-t-on pas surpris de voir les deux genres traités souvent avec le même goût et le même succès par un seul

poète. C'est pourquoi nous ne séparerons pas l'étude des deux genres : nous étudierons dans un même chapitre Archiloque, le maître de l'iambe, et Solon, le maître de l'élégie, qui ont tous deux excellé aussi dans le genre voisin.

5. **Les genres lyriques proprement dits.** — A côté de l'iambe et de l'élégie naissent et grandissent une foule d'autres genres qui ont, au contraire, pour caractère commun de faire à la musique une place de plus en plus grande.

Ce sont d'abord différentes formes de poésie personnelle, qu'on peut appeler, d'un terme générique, des chansons ou des odes légères. Il n'y a d'ailleurs pas lieu de distinguer entre elles, selon qu'elles ont pour objet de chanter ou l'amour, ou le vin, ou la guerre, ou tout autre sujet. La seule distinction qui corresponde à une différence de genre est celle qui se rapporte à certaines chansons de table appelées *scolies*. Il en sera question dans un des prochains chapitres [1].

Viennent ensuite un certain nombre de genres d'origine populaire, destinés à exprimer une émotion collective et chantés ordinairement par un chœur : c'est d'abord l'hyménée, le thrène et le péan, que nous avons déjà vus mentionnés dans les poèmes homériques; puis l'hyporchème, décrit dans l'hymne à Apollon Délien, et qui est une ode accompagnée de danses imitatives; enfin le dithyrambe, qui se rattache à la fête des vendanges, et qui se distingue de tous les genres précédents d'abord par son mouvement tumultueux, ensuite par la disposition circulaire de son chœur. Dans les autres genres, en effet, le chœur s'avance en ordre de marche ou danse par files parallèles, et ses mouvements sont ordonnés avec gravité ou avec grâce : ici, l'influence enivrante de Dionysos transporte les danseurs.

Nous trouvons enfin une dernière catégorie de chants

1. Voir plus bas, chap. VIII, 3.

lyriques qui sont ou bien des inventions d'un art savant, ou des transformations si complètes d'anciennes formes populaires que cette origine populaire y devient méconnaissable. C'est ainsi que le prosodion, ou marche de procession, et le parthénée, qui est un prosodion exécuté par des jeunes filles, ont peut-être été en usage avant la période du lyrisme savant, mais nous n'en saisissons d'exemples authentiques qu'au moment où cet art arrive à sa maturité, et ils nous apparaissent tout d'abord avec un caractère d'élégance achevée. On peut aussi rattacher, si l'on veut, l'hymne héroïque, tel qu'il a été constitué par Stésichore, aux plus vieux hymnes des aèdes; mais il est plus vrai de dire que c'est en réalité une chose toute nouvelle. Il en est de même, à plus forte raison, de l'hymne laudatif, ou *encomion*, et de l'ode triomphale, ou *épinicie*, qui sont les produits avérés d'une civilisation mondaine, d'un art brillant et raffiné.

Les caractères propres à chacun de ces genres seront plus utilement décrits à mesure que nous aurons à en constater la première apparition dans l'histoire de la littérature lyrique. Pour le moment, il suffit de marquer d'un dernier mot un trait commun à tous, et qui aidera peut-être à en mieux comprendre l'évolution : c'est que la marche générale du lyrisme est orientée vers un idéal de somptuosité musicale et poétique, d'apparat mondain, de noblesse un peu convenue parfois, qui s'impose insensiblement à tous les genres et qui efface entre eux bien des différences originelles; de telle sorte que, chez un Pindare ou un Bacchylide, par exemple, il n'y a plus que des nuances entre le ton d'un hymne héroïque et celui d'un scolie, entre un péan et un hyporchème ou un dithyrambe : les origines populaires du lyrisme sont désormais bien loin; toutes les diversités naïves s'effacent sous le flot uniformément épandu des vocables sonores et des périodes musicales harmonieuses.

CHAPITRE VII

L'ÉLÉGIE ET L'IAMBE

SOMMAIRE

I. Observations préliminaires. — II. Callinos. — III. Archiloque — IV. Simonide d'Amorgos. — V. Tyrtée. — VI. Mimnerme. — VII. Solon. — VIII. Théognis. — IX. Phocylide. — X. L'épigramme. — XI. Hipponax [1]

1. Observations préliminaires. — Les maîtres de la poésie élégiaque et iambique ne nous sont plus connus que par des fragments. Quelques-uns de ces fragments, il est vrai, sont assez étendus pour nous permettre encore de restituer à peu près la marche générale de leur pensée et le caractère de leurs compositions. Cependant, nous ne connaissons pas avec certitude une élégie entière, un poème iambique tout à fait intact. Il en résulte que nos appréciations sur la composition élégiaque et iambique doivent toujours être

1. **Bibliographie :**

Les fragments des poètes élégiaques et iambiques ont été publiés notamment par Bergk, *Poetæ lyrici græci*, t. II (Leipzig, 4e éd., 1878), et par Hiller, *Anthologia lyrica* (Teubner, 1899). Cf. aussi. Buchholz, *Anthologie aus den Lyriken der Griechen*, t. I, (Leipzig, 1886). — A mentionner l'édition spéciale de Théognis donnée par Welcker, *Theognidis megarensis reliquiæ* Francfort-sur-le-Mein, 1826), avec prolégomènes et notes.

Traduction française des principaux élégiaques, dans les *Poètes moralistes de la Grèce*, Paris, Garnier.

entourées de réserves. Il en résulte aussi que nous risquons parfois d'en recevoir une impression inexacte. Comme les poèmes élégiaques, en particulier, abondaient en réflexions morales aisées à détacher (γνῶμαι), on appelle quelquefois les auteurs de ces morceaux « poètes *gnomiques* », c'est-à-dire auteurs de « sentences morales ». Si l'on prenait cette expression au pied de la lettre, on pourrait être tenté de voir chez ces poètes très vivants des moralistes de profession, des pédagogues en vers à la façon d'un Dufaur de Pibrac, qui écrivit au XVI^e^ siècle des quatrains moraux. Rien ne serait plus inexact pour la plupart d'entre eux. Les élégiaques, comme les maîtres de l'iambe, sont des poètes très personnels, dont la morale même reflète ordinairement les préoccupations de leur vie. La plupart ont une physionomie originale, où l'empreinte de la race et du temps se combinent de la manière la plus intéressante avec des traits qui ne sont qu'à eux. Heureusement, les débris de leurs œuvres, quelque mutilés qu'ils soient, nous conservent encore l'essentiel de leur image intellectuelle et morale, et il n'est pas impossible de la faire revivre en partie.

2. Callinos. — Le plus ancien des poètes élégiaques était peut-être Callinos d'Éphèse, que Strabon fait vivre avant Archiloque, c'est-à-dire au début du VII^e^ siècle[1]. Nous ne savons d'ailleurs presque rien de lui, sinon qu'il vit l'Asie Mineure menacée ou envahie par les Cimmériens, et qu'il composa, entre autres poèmes, des élégies où il exhortait ses concitoyens à sortir de leur torpeur :

> Jusques à quand dormirez-vous ? Quand prendrez-vous, ô jeunes hommes, un cœur vaillant ? Sans honte, devant l'étranger, vous vous livrez à la mollesse ; vous vous croyez en paix, quand la guerre couvre le pays[2].

L'élégie ainsi comprise ressemble d'avance à une harangue

1. Strabon, XIV, p. 647.
2. Stobée, *Floril.*, LI, 19.

de Démosthène : c'est la harangue d'un temps où la prose n'existe pas encore. La suite du fragment, non moins énergique, est un éloquent appel au courage :

Que chacun, d'une main mourante, lance un dernier trait ! Il est glorieux et noble, pour un homme, de défendre contre l'ennemi son pays, ses enfants, la femme qu'il a épousée vierge. La mort viendra quand la Parque l'aura filée ; mais que chacun d'abord, l'épée haute, le cœur fier sous l'abri du bouclier, marche en avant dès que s'engage la lutte...

Quelques savants se sont demandé si ces vers, attribués à Callinos, n'étaient pas réellement de Tyrtée, dont ils rappellent tout à fait la manière. Mais c'est là une simple hypothèse. Il est plus vraisemblable de croire que Tyrtée s'est inspiré de Callinos : on s'explique ainsi que l'élégie guerrière, née à Éphèse, en pays ionien, ait gardé même à Sparte l'usage du dialecte ionien.

3. Archiloque. — Presque en même temps que Callinos, Archiloque a composé aussi des élégies. Mais sa gloire, qui fut très grande, lui vint surtout de ses poèmes iambiques. Il est à la fois le premier en date et le plus illustre des poètes iambiques. C'est à lui qu'on attribuait l'honneur d'avoir inventé l'iambe ; ce qui veut dire simplement qu'il avait été le premier à composer des chefs-d'œuvre littéraires en se servant de ce mètre. On le mettait à côté d'Homère. Quintilien a dit de lui[1] : « Son style est d'une vigueur admirable ; sa phrase est robuste, brève, vibrante ; il est tout sang et tout nerfs ; par son génie, il n'avait peut-être pas de supérieurs ; s'il en a, c'est la faute des sujets qu'il a traités. » Il y a peu de pertes plus regrettables, dans le grand naufrage de l'antiquité, que celle des poèmes d'Archiloque. Nous ne possédons plus de lui que de courts fragments. Et cependant son originalité était si vive qu'elle brille encore dans quelques-uns de ses vers, qui sont de purs joyaux.

1. Quintilien, X, 1, 59.

Archiloque était né à Paros, dans la première moitié du VII^e^ siècle. Les principales circonstances de sa vie étaient rappelées dans ses iambes, où les érudits de l'antiquité les ont recueillies[1]. Ce fut une existence agitée, orageuse, et probablement assez courte. Ruiné, il va chercher fortune à Thasos, où il se fait de nombreux ennemis. Soldat mercenaire, il se vante dans des vers célèbres d'avoir jeté son bouclier en combattant contre des barbares de la Thrace. L'épisode le plus connu de sa vie est son amour pour Néobulé, fille de Lycambès : repoussé par le père, l'amoureux éconduit se vengea par des iambes qui réduisirent ses ennemis au désespoir; la légende ajoutait que Lycambès et sa fille finirent par se pendre. Il mourut enfin dans un combat entre les gens de Paros et ceux de Naxos.

Au milieu de ces aventures de toute sorte, il semait la poésie à pleine main. Il avait composé des iambes, des élégies et même des hymnes. On comprend qu'il ait abordé tous les genres et n'ait été le prisonnier d'aucun. Archiloque est avant tout une riche nature, douée des qualités les plus diverses. Prompt à la vengeance, cruel souvent dans ses railleries, il sait aussi s'attendrir sur les maux des autres; il est capable d'amour, d'enthousiasme, de mélancolie, même de raison. Tantôt il s'irrite de ses misères, et tantôt il en rit; il y a chez lui un fond de gaîté et presque de gaminerie, qui perce à chaque instant. Dans tout ce qu'il écrit, malgré la diversité des circonstances et du ton, il porte une grâce spirituelle, une aisance légère qui est son charme propre et sa marque.

De ses hymnes, nous ne savons que fort peu de chose. Nous voyons cependant, par un de ses fragments, qu'il avait composé un hymne à Déméter, et que cet hymne était écrit dans le rythme iambique, ce qui tendrait à confirmer l'hypothèse indiquée plus haut sur l'origine de ce rythme.

1. Voir surtout Élien, *Hist. var.*, X, 13. — A consulter : A. Hauvette, *Archiloque, sa vie et ses poésies*, Paris, 1905.

Un autre fragment se compose de deux vers, iambiques aussi, d'un hymne à Héraclès. Cet hymne était resté célèbre et s'exécutait souvent encore à Olympie, deux siècles plus tard, en l'honneur des vainqueurs qui n'avaient pas eu le temps de commander une ode nouvelle à un poète lyrique [1]. Il s'exécutait sans accompagnement; un refrain imitatif, τήνελλα, remplaçait la cithare. La fantaisie d'Archiloque, ingénieuse et hardie, avait probablement emprunté ce refrain à quelque chant populaire et en avait du même coup assuré la fortune.

Les élégies d'Archiloque, chantées sans doute dans des festins, étaient adressées à des amis qui y sont nommés. Il y parlait de ses affaires, tristes ou gaies, avec sérieux ou avec grâce, toujours avec une élégance exquise. Son vers et sa phrase sont d'une prestesse charmante, avec je ne sais quoi de vif et d'imprévu. Sur la mort d'un beau-frère, il trouve des accents d'une gravité émue. Sur le devoir du soldat, il parle comme Callinos et Tyrtée, avec plus d'élégance. Mais il est surtout lui-même quand il chante la vie du mercenaire :

A la pointe de la lance, les bonnes galettes bien pétries ; à la pointe de la lance, le bon vin d'Ismaros ; pour le boire, je m'appuie sur ma lance ;

ou quand il badine sur sa grande mésaventure, la perte de son bouclier :

Quelque Saïen, maintenant, se pare de mon bouclier, belle arme, abandonnée par moi près d'un buisson, hélas ! Après tout, j'ai fui l'heure fatale de la mort : adieu, l'ancien bouclier ; j'en achèterai un neuf qui le vaudra bien.

Je conclurais volontiers de ces vers, en dépit de la légende, qu'Archiloque était brave : un lâche, au lieu de faire avec cette désinvolture les honneurs de sa fuite, l'aurait dissi-

1. Pindare, *Ol.* X, 1, et le scoliaste.

mulée. Le patriotisme, d'ailleurs, n'était nullement intéressé dans l'affaire, qui se passait en Thrace, entre mercenaires et barbares.

Le grand titre de gloire d'Archiloque, c'étaient ses iambes, d'abord sous les deux formes principales du trimètre iambique et du tétramètre trochaïque, ensuite associés avec d'autres mètres dans les épodes. Il est probable que la plupart de ces poèmes, comme les élégies, furent d'abord chantés dans des festins. Il y touchait à tout et à tous avec une liberté de paroles, une verve, une force de style admirables. Le danger auquel s'exposent les satiriques, c'est d'être tendus et monotones. Archiloque est toujours naturel, et prend tous les tons : s'il descend parfois jusqu'à la grossièreté la plus impudente, il s'élève aussi jusqu'aux plus nobles idées morales; il est tour à tour véhément, gracieux, ironique; il blesse à mort ou il égratigne; il est terrible et charmant; et toujours avec une variété de tons, une abondance d'images, une vivacité de style qui font songer à la verve d'Aristophane.

Il disait de Néobulé, avec une grâce pittoresque :

Elle aimait à se parer d'une branche de myrte ou d'une belle fleur de rosier, et sa chevelure ombrageait ses épaules et son dos.

En deux mots, il exprime toute la force de son amour :

Misérable, consumé de désirs, je suis sans vie; la cruauté des dieux me perce d'atroces douleurs, jusque dans la moelle de mes os.

Après avoir fait de Lycambès un objet de risée, il le poursuit de sarcasmes cruels :

Vénérable Lycambès, quelle idée as-tu donc là? qui t'a dérangé l'esprit? Tu avais pourtant de la raison; maintenant, par toute la ville, tu fais rire de toi.

Et ailleurs, que de vives descriptions qui font voir les choses! Il disait de l'âpre et montagneuse Thasos, où il n'avait trouvé que déception :

Elle se dresse comme l'échine d'un âne, avec des bois sauvages en couronne.

Voici maintenant un morceau tout différent, d'une inspiration morale énergique, raisonnable, malgré l'apostrophe passionnée du début :

Oh! mon âme, mon âme, triste jouet de maux sans nombre, relève-toi, résiste en face aux méchants, et au milieu des pièges ennemis qui t'environnent, reste ferme : victorieuse, n'étale pas ton triomphe ; vaincue, ne t'enferme pas dans une humilité gémissante ; que ta joie dans le bonheur, que ta colère dans le malheur soient modérées ; songe à la mouvante incertitude des choses humaines

Ailleurs, Archiloque se montre capable de piété : « Remets, dit-il, toutes choses aux dieux. » Il se montre même capable de générosité. Lui qui écrivait : « Je possède un grand art : quand on me blesse, je rends de cruelles blessures », — lui qui a tant attaqué les vivants, il veut pourtant qu'on fasse grâce aux morts : « Il n'est pas bien de lancer l'insulte à un homme qui n'est plus. » Ce dernier trait complète curieusement l'image de cette riche et vivante nature.

4. Simonide d'Amorgos. — Simonide, né à Samos, mais devenu citoyen d'Amorgos, fut contemporain d'Archiloque, et peut-être même plus âgé que lui, s'il est vrai qu'il ait été, comme le dit Suidas, le chef de l'émigration samienne qui colonisa Amorgos, et si cet événement doit se placer, comme on l'admet, en 693. Mais toute cette chronologie est fort douteuse. La poésie de Simonide d'Amorgos est certainement postérieure à celle d'Archiloque, dont elle dérive, et peut-être est-elle postérieure d'un siècle. Elle n'est d'ailleurs que de second ordre. S'il avait fait, comme on le rapporte, des élégies, nous n'en connaissons rien. Ce qui signale aujourd'hui son nom, ce sont surtout deux pièces iambiques assez importantes : l'une, de vingt-quatre vers, sur la condition misérable de l'homme ; l'autre, de cent dix-huit vers, sur les femmes.

Le premier de ces deux morceaux, qui est une sorte d'épître adressée à un ami inconnu, ne manque pas d'élégance, sans être d'ailleurs très original. Ce qu'il a peut-être de plus intéressant, c'est son caractère philosophique et général, si différent de la vivacité agressive d'Archiloque, et qui dénote évidemment une nouvelle étape dans l'évolution de la poésie iambique.

Le célèbre poème sur les femmes, bien qu'il soit d'inspiration satirique, a cependant cette ressemblance avec le précédent qu'on n'y trouve point non plus d'attaques personnelles. La pensée est générale. Simonide s'amuse à prendre dix types de femmes et à les expliquer par une généalogie animale : l'une vient du porc, l'autre du chien, l'autre du singe, l'autre de l'abeille. On reconnaît là l'idée fondamentale de la fable ésopique. Le poème de Simonide eut certainement beaucoup de succès, puisqu'il est arrivé jusqu'à nous. La nouveauté de cette forme de satire explique sa fortune dans l'antiquité. Elle ne saurait charmer autant le lecteur moderne. Cette poésie, d'inspiration morose, manque souvent de délicatesse et de belle humeur ; la plaisanterie, en se prolongeant, paraît lourde. Le style n'est pas sans élégance, mais il a quelque chose de sec et de prosaïque [1].

5. **Tyrtée.** — Avec Tyrtée, nous revenons à l'élégie guerrière de Callinos, au moins pour la plus grande part de son œuvre.

La vie de Tyrtée, obscurcie par des légendes, est mal connue. On racontait que les Lacédémoniens, pendant la seconde guerre de Messénie, avaient demandé à l'oracle de Delphes le moyen de remédier à la mauvaise fortune qui poursuivait toutes leurs entreprises. Sur le conseil de l'oracle, ils prièrent les Athéniens de leur donner un chef. Ceux-ci, par dérision, leur envoyèrent un maître d'école

1. Lucien (*Pseudol.*, 2) rapporte que Simonide avait aussi composé des satires personnelles ; nous n'en connaissons absolument rien.

boiteux, appelé Tyrtée. Mais ce maître d'école, à la grande surprise des Athéniens, sut relever par ses élégies le courage de Sparte et lui rendre la victoire. Il n'est pas difficile de reconnaître dans certains traits de ce récit une bouffonnerie de poète comique, analogue aux inventions par lesquelles Aristophane explique l'origine de la guerre du Péloponnèse. Ce qui est vraisemblable, parce que c'est conforme à l'usage de Sparte en ces temps anciens, et que certains vers de Tyrtée lui-même semblent y faire allusion c'est qu'un oracle, en effet, avait conseillé aux Spartiates d'appeler du dehors un poète qui mît fin à leurs discordes (c'est ce qu'on rapporte aussi de Terpandre et de Thalétas), et que l'Athénien Tyrtée, devenu Spartiate par adoption, joua dans sa nouvelle patrie le rôle d'un pacificateur d'abord, et ensuite d'un excitateur du courage militaire Quant à la date de ces événements, elle est donnée d'une manière approximative par celle de la seconde guerre de Messénie, qu'on place le plus généralement vers 645-628.

Les poèmes de Tyrtée étaient de deux sortes : d'une part, des chants de guerre appelés ἐμβατήρια ; de l'autre, des élégies.

Les ἐμβατήρια étaient non pas des « marches », mais des « airs pour charger l'ennemi ». Les Lacédémoniens marchaient à l'ennemi au son de la flûte. Le rythme des ἐμβατήρια de Tyrtée était l'anapeste, à l'allure énergique et vive. Ils étaient écrits en dorien, et non en ionien comme les élégies. Ce dorien était d'ailleurs, comme presque toujours dans les œuvres d'un caractère littéraire, un dialecte artificiel, composite, assez éloigné du parler vulgaire. Un fragment de six vers, le plus long qui nous en reste, est une sorte de « marseillaise » dont le patriotisme est tout animé du triple orgueil de la race, de la caste politique et des traditions militaires :

Allez, enfants de Sparte féconde en hommes, jeunesse citoyenne, couvrez votre gauche du bouclier, lancez le trait avec audace, et n'épargnez pas votre vie : car ce n'est pas l'usage à Sparte.

Les élégies comprenaient d'abord un poème appelé *Eunomie*, ensuite une série de pièces réunies sous le nom d'*Exhortations* (Ὑποθῆκαι).

L'*Eunomie*, comme son nom l'indique, était consacrée à l'éloge du bon ordre et de la loi, ébranlés à Sparte par les maux de la guerre. Il nous en reste une trentaine de vers qui laissent encore saisir quelques-uns des traits essentiels du poème : — d'abord, la noble inspiration du poète, qui, pour réconcilier les âmes, les arrache aux discussions présentes et les force de s'unir dans la vénération du passé : c'est Zeus et Apollon qui ont fait Sparte; des rois vaillants et sages l'ont conservée ; il faut respecter l'œuvre des dieux et des ancêtres; — ensuite l'air homérique du style, particulièrement convenable à ces antiques souvenirs.

Les *Exhortations* nous sont mieux connues, grâce à de longues citations de l'orateur Lycurgue et de Stobée, qui nous en ont conservé trois morceaux, de trente ou quarante vers chacun. Ici, peu ou point de mythes ; nul retour sur le passé ; rien qu'un appel véhément à la vertu, avec des tableaux énergiques du sort réservé soit au brave, soit au lâche. C'est le contraste entre la bravoure et la lâcheté qui est le motif essentiel de ces morceaux et qui en détermine la composition. Tout cela est d'un art très simple. Le style aussi est d'une simplicité droite et franche. On y trouve d'assez nombreux souvenirs homériques, mais peu de figures de mots, peu d'efforts pour varier le style ou lui donner de l'éclat. Les mêmes locutions se répètent avec naïveté et abandon : trois vers en une page se terminent par ἐν προμάχοισι πεσών ou ἐν προμάχοισι πεσόντα. Ce qui fait la beauté de ces morceaux, c'est l'accent moral et civique beaucoup plus que l'art proprement dit. On y sent une âme héroïquement croyante à la cité, un cœur ardent de soldat citoyen ; l'âme même de Sparte respire dans ces vers. En outre, l'imagination du poète sait voir et nous montrer, dans la vérité vive, familière, de leur attitude, le brave et le

lâche, le bon hoplite « bien campé sur ses jarrets, rivé au sol, mordant sa lèvre », et le misérable vaincu, dépouillé de tout, déshonoré, vagabond et mendiant. On comprend que Sparte ait continué longtemps de chanter ces nobles vers, qu'Athènes elle-même, au temps de Socrate et de Xénophon, les fît apprendre par cœur à la jeunesse, et que l'orateur Lycurgue, voulant évoquer l'idée la plus pure du courage, les ait cités.

6. **Mimnerme.** — L'élégie se plie à tous les sentiments et à tous les tons. Après Tyrtée, voici Mimnerme; après le rude patriotisme de Sparte, le scepticisme voluptueux et mélancolique de l'Ionie.

Mimnerme était de Colophon. Il vivait dans la seconde moitié du VI^e^ siècle. Il était presque aussi célèbre, semble-t-il, comme joueur de flûte que comme poète.

Les sujets traités dans ses élégies étaient de différentes sortes. Pausanias parle d'un de ses poèmes consacré à la guerre de Smyrne contre Gygès, roi de Lydie. Un des fragments qui nous restent décrit un chef de guerre lydien. Ailleurs, il parlait des origines de Smyrne et de Colophon. Mais le sujet qu'il préférait entre tous, et auquel il revenait toujours, c'était assurément la peinture de ses propres sentiments, l'expression de ses amours et de sa mélancolie. L'originalité de Mimnerme est d'avoir donné les premiers modèles de l'élégie amoureuse. La joueuse de flûte Nanno, qu'il avait aimée, figurait probablement dans nombre de ses vers; car il semble que le recueil de ses poésies ait été désigné d'assez bonne heure par le nom même de cette femme. Nous ne savons plus comment cet amour avait été exprimé par le poète. Ce que nous voyons dans les fragments de Mimnerme, c'est moins l'image d'une passion particulière que l'éloge de l'amour en général, du plaisir et de la jeunesse.

Quelle vie, quel bonheur sans la brillante Aphrodite? Puissé-je mourir avant de perdre le souci de ces douces choses, secrètes

amours, aimables présents, belles fleurs de la jeunesse... Quand arrive la vieillesse douloureuse, qui confond la laideur et la beauté, l'homme est déchiré de cruels soucis; les rayons du soleil n'égaient plus son regard; les enfants le haïssent, les femmes le méprisent; tant les dieux ont fait la vieillesse misérable!

Joie d'être jeune, horreur de vieillir, voilà la double idée qui inspire à Mimnerme ses accents les plus pénétrants. Mieux vaut mourir que vieillir, répète-t-il sans cesse. En somme, ces vers sont tristes. La crainte de l'avenir y tient autant de place que la joie du bonheur présent; le sentiment de la fragilité humaine les remplit d'une mélancolie profonde :

Pour nous, pareils aux feuilles que pousse la saison fleurie du printemps sous les rayons fécondants du soleil, pendant un instant fugitif nous jouissons de la fleur de notre jeunesse, condamnés par les dieux à ne connaître ni notre bien ni notre mal ; et les noires destinées nous environnent, l'une amenant la faible vieillesse, l'autre la mort. Le fruit de la jeunesse est éphémère; il dure autant que la clarté du soleil. Une fois ce terme dépassé, la vie devient pire que la mort.

Poète du plaisir, mais profondément intelligent, Mimnerme a touché le fond de la sensation, et il a trouvé ce fond médiocre. C'est son originalité de l'avoir dit pour la première fois, en des vers d'une grâce douloureuse que la Grèce n'a plus oubliés.

7. Solon. — Solon est le plus ancien des poètes vraiment attiques: car s'il est vrai que Tyrtée fût Athénien de naissance, sa poésie du moins était spartiate. Avec Solon, c'est l'esprit même d'Athènes qui apparaît dans la littérature, et tout de suite avec ses traits essentiels: équilibre harmonieux de tout l'être, où l'âme et le corps vivent en bonne intelligence, où l'imagination brillante, la finesse avisée et la ferme raison s'allient à une volonté forte ; où les grâces de l'Ionie et la vigueur de Sparte se combinent dans une justesse naturelle, aisée, pondérée, qui pense bien et dit bien, sans

effort comme sans mollesse. La vie de Solon et sa poésie se tiennent par des liens étroits : celle-ci est sans cesse le reflet de celle-là, et toutes deux sont le produit de la même âme. Aussi, sans étudier dans le détail le rôle politique de l'homme d'État, il est nécessaire d'en rappeler le caractère général, pour mieux comprendre les vers du poète.

Solon, fils d'Exékestide, naquit vers 640. Il appartenait à l'une des plus illustres familles d'Athènes, celle des Codrides. Malgré sa noblesse, il se trouva d'abord pauvre, son père s'étant ruiné. Solon, pour rétablir sa fortune, se mit à faire du commerce ; il voyagea, s'enrichit et rentra dans Athènes avec l'expérience des hommes et des affaires, ayant d'ailleurs fait preuve d'un esprit libre de préjugés, d'une activité hardie et prudente. Quand il revint (vers 610), Athènes était dans un état lamentable : au dedans, les discordes profondes, une aristocratie à la fois tyrannique et impuissante, un peuple écrasé de dettes, des campagnes dépeuplées par l'émigration, un malaise moral et religieux créé par le remords des violences parfois sacrilèges (comme le meurtre de Cylon) où les luttes civiles avaient conduit les partis ; au dehors, une faiblesse telle que l'île de Salamine, en vue du Pirée, était devenue la proie des Mégariens, et qu'Athènes semblait désespérer d'y rentrer jamais. Solon entreprit de guérir la cité. Il réchauffa d'abord, par ses vers, le patriotisme et la confiance, et reconquit Salamine. Il fit ensuite venir le Crétois Épiménide, sorte de prophète, véritable médecin des âmes, qui, par des purifications, rétablit la paix religieuse. Restait la querelle des riches et des pauvres. Solon, estimé de tous, honoré des uns parce qu'il était riche et des autres parce qu'il était honnête (Plutarque), était comme désigné par son mérite pour servir d'arbitre entre les deux partis. En 594, ses concitoyens le nommèrent archonte, avec de pleins pouvoirs pour régler la question des dettes. A force d'équité hardie, il réussit

dans cette tâche difficile, malgré la surprise et le mécontentement des intransigeants de l'un et l'autre partis. Après une courte période de résistance, on lui rendit pleine justice, et de nouveaux pouvoirs lui furent conférés pour appliquer les grandes qualités dont il venait de faire preuve à la réfection de toutes les lois. Il donna à Athènes une constitution politique; il refit la législation privée. Toute son œuvre était pénétrée d'un même esprit de raison lumineuse et de douceur intelligente. Après la promulgation de ses lois, Solon, dit-on, quitta de nouveau sa patrie et fit de lointains voyages, probablement en Asie et en Égypte. La légende le mettait en relation avec Crésus. Puis il revint à Athènes et vécut jusque sous la tyrannie de Pisistrate, contre laquelle il avait essayé vainement de mettre en garde ses concitoyens.

La poésie de Solon devait être l'écho fidèle de sa vie, et le commentaire poétique, pour ainsi dire, de son œuvre. Nous n'en possédons plus que deux cent cinquante vers environ; mais on peut suivre encore dans ces fragments (dont quelques-uns, par bonheur, sont assez étendus) les principales phases de son activité et les nobles préoccupations de son âme. Tous ces vers, sauf quatre qui proviennent d'une chanson, appartiennent au genre élégiaque ou au genre iambique. Les iambes sont peut-être d'un tour un peu plus vif, plus personnel, plus familier; les vers élégiaques, d'une inspiration plus générale. Mais la différence est légère : ce qu'on retrouve dans les uns comme dans les autres, c'est d'abord l'âme même de Solon, si religieuse et si humaine, hautement morale, sérieuse sans pédantisme, d'une gravité douce, d'une noblesse aimable et parfaitement naturelle; ensuite, son grand talent de poète, son imagination tantôt vive et tantôt magnifique, son style souple, élégant, qui sait tout dire avec mesure et avec grâce.

Le poème sur Salamine était sans doute un des plus

anciens. Plutarque en vante l'élégance achevée. Il comprenait cent vers, sur lesquels huit seulement nous restent. Et cependant, grâce au récit de Plutarque, nous pouvons encore nous représenter la scène. Solon était arrivé sur l'agora en voyageur, la tête couverte d'un chapeau de feutre. La foule accourut. Il prit place alors sur la pierre où se tenait d'habitude le héraut; puis il commença :

Je suis le héraut qui viens de l'aimable Salamine; en guise de discours, voici des vers et des chants [1].

Peu à peu, la gaîté ingénieuse faisait place à l'éloquence. Après le tableau, sans doute, de l'indifférence coupable d'Athènes et de sa honte future, il s'écriait :

Puissé-je alors, changeant de patrie, être citoyen de Pholégandros ou de Sikinos! Car cette parole volera de bouche en bouche : celui-ci est un homme d'Athènes, un des déserteurs de Salamine.

Et l'élégie finissait par ce cri belliqueux :

En avant! à Salamine! Combattons pour l'île charmante, et chassons la honte loin d'ici.

Certains vers, sans doute, rappelaient Tyrtée, mais il y avait dans l'ensemble une vivacité légère et une variété de ton vraiment attiques.

Plusieurs élégies de Solon se rapportaient aux misères qui avaient précédé ses réformes. C'étaient des *Exhortations* (Ὑποθῆκαι), et c'est par ce titre que Suidas les désigne. Un long morceau de ces *Exhortations* (quarante vers, peut-être une élégie entière) a été conservé par Démosthène, qui y trouvait une admirable peinture des maux causés dans les Etats par les mauvais citoyens.

Le début présente une très belle image :

1. Ou peut-être, plutôt : « Des vers et des chants, voilà ma marchandise. » (Κόσμον ἐκεῖων ᾠδήν τ' ἀντ' ἀγορᾶς θέμενος). Le héraut dont il est ici question semble être le crieur qui vend les marchandises dans l'ἀγορά.

Notre patrie n'a rien à craindre ni de la volonté de Zeus ni des pensées des bienheureux immortels. La déesse au grand cœur veille sur elle ; la fille d'un père tout-puissant, Pallas Athéné, étend son bras sur la cité.

Les maux d'Athènes viennent non des dieux, mais des hommes. Les chefs du peuple, les nobles, sont dévorés par l'amour insatiable des richesses, et ne reculent pas devant l'injustice pour les acquérir. Le poète parle avec une franchise implacable, mais il n'y a dans cette franchise aucune violence, aucune amertume qu'on puisse soupçonner d'une arrière-pensée personnelle.

C'est au nom de la vérité, du droit, du salut de la patrie, au nom de la justice divine aussi, que Solon s'exprime de la sorte : c'est un sage qui parle, un homme pieux et patriote, non un homme de parti. La fin est d'une grande beauté :

Tels sont les enseignements que mon cœur m'ordonne de faire entendre aux Athéniens. Le mépris de la loi couvre de maux la cité. Quand la loi règne, elle remet partout l'ordre et l'harmonie, et elle enchaîne les méchants. Elle aplanit ce qui est rude, étouffe l'orgueil, éteint la violence et sèche la calamité dans sa fleur naissante. Elle redresse les voies obliques, adoucit les œuvres de l'orgueil et réprime celles de la sédition. Elle maîtrise la fureur de la discorde douloureuse et, par elle, tout devient, parmi les hommes, harmonieux et raisonnable.

Un admirable morceau iambique, conservé notamment par Aristote dans sa *Constitution d'Athènes*, se rapporte aux lois de Solon sur les dettes. Les bornes hypothécaires qui marquaient l'asservissement du sol ont disparu. Les émigrés sont rentrés. De là de grandes joies et de grandes colères. Solon, par une inspiration sublime, invoque en témoignage la Terre elle-même, l'auguste déesse :

Elle m'en rendra bon témoignage devant le siège de la Justice, la grande mère des dieux olympiens, la Terre noire, de laquelle j'ai naguère enlevé les bornes, plantées de tous côtés, et qui, esclave auparavant, est maintenant libre. J'ai ramené dans

Athènes, dans leur patrie fondée par les dieux, bien des Athéniens qui avaient été vendus, celui-ci illégalement, celui-là, suivant la loi; les uns, amenés par la nécessité à parler un vrai langage d'oracles[1], ne connaissant plus la langue attique, en hommes qui ont longtemps erré par le monde; les autres, subissant ici même une honteuse servitude, tremblants devant leurs maîtres, je les ai faits libres. Voilà ce que, par ma puissance, mettant ensemble la force et la justice, j'ai accompli, et comment j'ai tenu ce que j'avais promis. J'ai écrit des lois égales pour le misérable et pour l'homme bien, réglant pour tous une justice bien droite. Un autre que moi, un homme méchant et cupide, s'il avait pris en main l'aiguillon, n'aurait pas maintenu le peuple; si j'avais voulu faire ce que demandaient alors mes adversaires... (*suit un vers mutilé*), la ville aurait été privée de bien des hommes: mais j'ai fait tête de tous côtés, comme un loup au milieu des chiens.

Celles des élégies de Solon qu'on peut appeler par excellence des poèmes moraux nous sont connues d'abord par d'assez nombreux fragments, et surtout par un morceau de soixante-seize vers, qui formait probablement une élégie entière : il nous a été conservé par Stobée. — Le poète commence par une invocation aux Muses. Solon leur demande le bonheur, la gloire et la richesse, mais accompagnés de la justice. Sinon, la calamité fatale (ἄτη), la misère envoyée par les dieux, ne tarde pas à survenir :

Elle commence petitement, comme le feu; d'abord, ce n'est rien; à la fin, c'est un grand mal. Les œuvres de la violence ne sauraient durer. Zeus voit le terme de toutes choses. Comme la brise printanière, tout d'un coup, dissipe les nuages, et, après avoir ébranlé les flots de la mer inféconde, ravageant les riches campagnes de la terre nourricière, remonte soudain vers la haute demeure des dieux, vers le ciel escarpé, et rend aux regards de l'homme la splendeur éthérée; — alors la force du soleil répand sur la terre grasse ses beaux rayons éclatants et toutes les nuées ont disparu; — ainsi se manifeste la vengeance de Zeus.

Elle n'a pas les vaines impatiences de l'homme éphémère. Si elle n'atteint pas le coupable en personne, elle le frappe dans ses enfants; mais toujours elle arrive (ἥλυθε

1. Dans Aristote : « Chassés par la dure nécessité ».

πάντως αὖθις). — Le poète trace alors un large tableau des multiples occupations par où l'humanité cherche à atteindre la richesse. Mais, quoi que l'homme fasse, il est dans la main des dieux.

D'autres élégies, dont il nous reste seulement quelques vers, chantaient le plaisir sous toutes les formes, et parfois avec une liberté de langage plus antique que moderne. Car Solon n'est pas un ascète : c'est un Grec du VI^e^ siècle, qui range le plaisir parmi les dons des dieux et qui ne demande à la nature humaine que de suivre ses penchants avec mesure et avec raison. Jusque dans sa vieillesse, selon Plutarque, il écrivait encore :

J'aime maintenant les travaux d'Aphrodite et ceux de Dionysos, et ceux des Muses, sources de délices pour les hommes.

Ailleurs, il s'adressait à Mimnerme, et il blâmait doucement le vieux maître de l'élégie d'avoir voulu mourir à soixante ans ; il le pressait de corriger son vers et de dire : « Puisse la Parque de la mort m'atteindre à quatre-vingts ans ! » Solon devait être alors un vieillard aimable et souriant. C'est le temps sans doute où il écrivait aussi : « Je vieillis en apprenant chaque jour quelque chose. » Toujours la même raison active et curieuse, la même philosophie pondérée, ennemie du désespoir comme de l'injustice, et fidèlement attachée à la sagesse.

Les Grecs firent de Solon un des Sept Sages, c'est-à-dire l'un des maîtres par excellence de la morale et de la vie pratique telle que la Grèce les comprenait. Aucun ne pouvait personnifier plus justement que lui l'équilibre de l'âme, l'alliance du bien faire et du bien dire dans la sérénité d'une nature aussi heureusement douée pour l'activité politique que pour les œuvres pacifiques et exquises de la poésie.

8. **Théognis.** — Théognis de Mégare est tout différent. L'élégie grecque est vraiment pleine de contrastes. Tandis

que la poésie de Solon était harmonieuse et sereine, celle de Théognis est âpre et passionnée. Tous deux ont vécu au milieu des discordes civiles; mais, tandis que l'un, par la hauteur bienveillante de sa pensée, s'élève au-dessus d'elles comme un arbitre, l'autre s'y engage de toute son âme, donne et reçoit des blessures, ressent des haines vigoureuses. L'un aime à se réfugier dans une piété confiante et optimiste ; l'autre s'irrite contre les dieux, ou du moins s'étonne amèrement de ne pas mieux comprendre leur justice.

Théognis a dû vivre vers le milieu et dans la seconde moitié du VI^e^ siècle[1]. Mégare, sa patrie, était alors en proie aux luttes violentes de l'aristocratie et de la démocratie. Théognis était noble. Il a vu son parti dominant, puis vaincu. Il a souffert l'exil, la pauvreté. Il rentra peut-être à Mégare à la fin de sa vie.

C'est au milieu de ces agitations qu'il composa ses élégies. Beaucoup, semble-t-il, étaient adressées à des amis dont les noms se retrouvent dans les fragments qui nous en restent : l'élégie a eu de bonne heure une tendance à devenir une forme d'épître. Les plus nombreuses étaient adressées à un jeune noble, Kyrnos, fils de Polypaos, parent peut-être de Théognis. Le poète s'autorisait de son expérience personnelle et de la supériorité de son âge pour donner des conseils à son jeune ami. Il lui enseignait la vie, à peu près comme Hésiode avait fait envers son frère Persès, dans *les Travaux et les Jours*. De là un caractère didactique et *gnomique*, une abondance de sentences morales, qui donnait à Théognis une physionomie particulière. Quand les Athéniens eurent l'idée de fonder l'éducation de la jeunesse sur la lecture des poètes, le recueil de Théognis se trouva naturellement désigné à leur choix par ce caractère. Il fallait seulement isoler les sentences générales d'un

1. Indications dans Suidas (Θέογνις) et saint Jérôme (*Chron.*, Ol. 59, 1), très discutées par les modernes.

contexte qui semblait, à ce point de vue pédagogique, ou inutile, ou même fâcheux. On en fit donc des extraits, et c'est ainsi qu'il est arrivé jusqu'à nous à la fois plus de vers de Théognis que d'aucun autre élégiaque, et des vers plus morcelés. Nous en possédons environ quatorze cents. On comprend d'ailleurs que la destination scolaire et pratique du recueil, non moins que son état fragmentaire, appelait, pour ainsi dire, l'intrusion de morceaux étrangers ; les rapprochements, les comparaisons se glissaient naturellement au milieu des vers de Théognis, dont le nom, peu à peu, devenait celui d'une sorte d'anthologie élégiaque. Quelques-uns de ces vers étrangers à Théognis sont encore aujourd'hui faciles à reconnaître ; plusieurs même peuvent être restitués à leurs auteurs véritables ; d'autres sont seulement suspects. En somme, si l'on retranche du total une soixantaine de vers certainement apocryphes et si l'on admet que la grande majorité des autres est authentique, on n'a guère de chance de se tromper. En usant de prudence, en s'attachant surtout aux passages qui sont garantis par le nom de Kyrnos ou par le tour très original de la pensée, on peut se faire une idée suffisamment exacte de la poésie de Théognis.

Le fond de son enseignement à Kyrnos, c'est celui même qu'il a reçu de la tradition. Il ne veut pas innover, et ne se croit pas novateur le moins du monde.

Ce que j'ai moi-même appris des honnêtes gens dans mon enfance, voilà, Kyrnos, la sagesse que je t'enseignerai.

Et en effet, il lui prêche la vieille morale grecque, la piété envers les dieux, le respect des parents, la modération qui fuit l'orgueil et s'abstient de toute violence. Dans tout cela, rien qui distingue profondément Théognis des autres moralistes grecs.

Mais voici où l'originalité de sa nature et de sa verve va se montrer. C'est quand, passant du précepte abstrait et

traditionnel à la contemplation directe de ce qui est, il reçoit, dans sa sensibilité douloureuse, le choc du réel, et laisse éclater le cri de sa passion exaspérée.

La vie est pleine de maux. A Mégare, en particulier, elle est odieuse. La plèbe est un lâche troupeau, digne de mépris et de haine :

Frappe du talon la plèbe imbécile, pique-la de la pointe de l'aiguillon, mets-lui sur la tête un joug pesant : car tu ne trouveras nulle part, entre tous les hommes qui regardent le soleil, un peuple aussi ami de la servitude [1].

L'aristocratie, d'ailleurs, par sa faiblesse pour l'argent, encourage la confusion des classes et le désordre général :

Quand nous cherchons un bélier, un âne ou un cheval, ô Kyrnos, nous tenons à la race et nous voulons des étalons illustres. Mais quand il s'agit d'un mariage, un homme de bonne souche épouse une vilaine, fille de vilain, si elle lui apporte beaucoup d'argent... La richesse confond les races. Après cela, ô Kyrnos, ne t'étonne plus si le peuple des Mégariens décline ; bons et mauvais, tout est pêle-mêle [2].

L'argent règne et corrompt tout. La fortune étant la grande affaire, l'homme qui est pauvre n'a plus ni naissance, ni vertu, ni beauté ; il est méprisé. Le poète ne tarit pas sur ce sujet de la pauvreté. Il parle là d'un mal qu'il a connu par expérience. Ce qu'il reproche à la pauvreté, ce n'est pas seulement la somme de souffrances physiques qu'elle apporte, mais c'est qu'elle brise la fierté de l'homme et le rend esclave :

Plus que tout le reste, ô Kyrnos, la pauvreté brise l'honnête homme ; plus que la vieillesse chenue, plus que la fièvre. Pour la fuir, ne crains pas, ô Kyrnos, de te précipiter dans la mer profonde ou dans des gouffres abrupts... Mieux vaut mourir quand on est pauvre que de laisser ronger sa vie par l'horrible misère [3].

1. Vers 846 849.
2. Vers 183 et suiv.
3. Vers 173 et suiv.

Solon, en un cas pareil, trouvait plus sage de refaire sa fortune par le commerce. Il avait foi d'ailleurs en la justice de Zeus. Mais Théognis doute presque des dieux eux-mêmes:

O Zeus vénéré, tu me remplis d'étonnement! Quoi! tu es le roi du monde, riche d'honneur et de puissance; tu connais à merveille l'esprit et le cœur de chaque homme; ton pouvoir, ô roi, est suprême. Comment donc alors, fils de Kronos, ta pensée consent-elle à mettre sur la même ligne les méchants et les bons, ceux dont l'âme se tourne vers la justice et ceux qui, obéissant à l'iniquité, se livrent à la violence [1]?

Par moments, Théognis désespère et appelle la mort:

Heureux, trois fois heureux celui qui, sans combats, descend dans la noire demeure d'Adès avant d'avoir tremblé devant ses ennemis, avant d'avoir fléchi devant la nécessité [2], avant d'avoir éprouvé le cœur de ses amis [3].

Ailleurs, il exprime sa soif de vengeance:

Quand un homme a souffert une grande injustice, il rapetisse; quand il s'est vengé, il grandit de nouveau [4].

Flatte ton ennemi en paroles, et, quand il est sous ta main, frappe-le, sans chercher de prétexte [5].

Puissé-je boire leur sang noir, et qu'un dieu favorable me vienne en aide pour accomplir ces choses selon mes vœux [6].

Théognis, pourtant, ne serait pas Grec s'il n'était capable de dire aussi la douceur de la vie, le plaisir de la jeunesse, la joie spirituelle des banquets où l'on chante et où l'on cause. Il a parfois de la tendresse [7], de l'esprit [8]. Mais, dans l'éloge même du plaisir, il évoque volontiers l'idée de la mort, avec une vigueur d'expression à la fois triviale et éloquente.

1. Vers 373 et suiv.
2. Le texte de ce vers est douteux.
3. Vers 1013-1016.
4. Vers 361-363.
5. Vers 364-365.
6. Vers 349-350.
7. Vers 100; 655-656.
8. Vers 303.

Je me joue dans la douceur de ma jeunesse; car longtemps ensuite, sous la terre, quand j'aurai perdu la vie, je resterai couché comme une pierre sans voix, loin de l'aimable lumière du soleil; et alors, quoique bon, je ne verrai plus rien[1].

On voit assez, par tous ces passages, l'originalité frappante du penseur et du poète. Ce misanthrope, ce pessimiste écrit une langue vigoureuse, pleine de saveur. Il n'a guère cette imagination brillante qui n'est que le jeu d'une fantaisie d'artiste; mais il a très souvent l'imagination forte qui vient de la passion, et qu'on trouve, par exemple, chez un orateur véhément, chez un Démosthène. Sa phrase, dans les sentences, s'adapte volontiers à la mesure exacte du distique; mais dès que la pensée cesse d'être une maxime, elle excède sans scrupule et déborde, avec une liberté d'allure qui caractérise les anciens élégiaques. Théognis avait d'ailleurs conscience d'être un artiste. Il écrivait lui-même son nom dans le prologue de ses élégies pour qu'on ne fût pas tenté de les lui dérober[2], et, dans une autre pièce, il promettait à Kyrnos la gloire que donnent les beaux vers immortels[3].

9. Phocylide. — Le Milésien Phocylide, selon Suidas, était contemporain de Théognis. Nous ignorons sa vie, mais le souvenir de ses vers paraît avoir été très vivant dans l'antiquité. Phocylide n'est déjà plus un auteur d'élégies proprement dites: c'est un *gnomique* au sens propre du mot. Il aime à enfermer des observations morales et des préceptes dans des vers ou dans des distiques détachés. Ces distiques sont le plus souvent élégiaques, mais il avait aussi usé de l'hexamètre seul. Par une préoccupation assez singulière, il avait écrit son nom en tête de chacune de ses sentences; elles commençaient presque toutes par ces mots: Καὶ τόδε Φωκυλίδεω. C'est là un procédé de versifica-

1. Vers 567-570.
2. Vers 19-23.
3. Vers 237-252.

teur plus que de poète inspiré. Les fragments qui nous restent de Phocylide ne renferment rien de bien notable : c'est plutôt net, sensé, judicieux que profond ou spirituel. Le plus célèbre des dictons de Phocylide est celui-ci, souvent imité :

Voici ce que dit Phocylide : les gens de Léros ne valent pas cher ; ce n'est pas l'un ou l'autre par hasard qui est mauvais, c'est tout le monde, sauf Proclès : et encore Proclès est de Léros.

On voit ici le distique élégiaque aboutir à la forme épigrammatique, dont nous avons maintenant à dire un mot.

10. L'épigramme. — Étymologiquement, une épigramme est une inscription. Deux sortes de monuments ont surtout répandu en Grèce l'usage des inscriptions : d'abord les tombeaux, ensuite les offrandes faites aux dieux dans les temples. Sans croire à l'authenticité de certaines vieilles inscriptions en vers dont parle Hérodote et qui auraient été contemporaines de l'âge héroïque[1], il est certain que l'usage des inscriptions métriques était fort ancien. Archiloque en avait composé en vers élégiaques. L'emploi du distique élégiaque dans l'épigramme fut une trouvaille d'artiste : le distique est la forme par excellence de ces petites compositions ; il encadre et détache la pensée à merveille ; c'est une sorte de médaillon qui est parfaitement approprié à la mise en valeur d'une pensée courte et fine. Au temps où nous en sommes, l'épigramme n'est pas encore satirique, sinon par exception : elle est très simple, très naturelle, avec je ne sais quoi de ferme et de large dans le dessin qui lui donne parfois la beauté d'une médaille d'Athènes ou de Syracuse.

Beaucoup de poètes connus composèrent des épigrammes. Le plus célèbre fut Simonide de Céos, dont quelques épigrammes sont en effet d'une extrême beauté. Nous en avons sous son nom un peu plus de quatre-vingts,

1. Hérodote, V, 59.

mais qui ne sont pas toutes authentiques, tant s'en faut : sa gloire même lui en fit attribuer qui n'étaient pas de lui. Parmi ces épigrammes, beaucoup n'ont qu'un mérite de simplicité et d'exactitude dans l'indication de noms propres et de faits difficiles à enfermer en un distique. D'autres ont une véritable élégance. Les plus belles contiennent une grande pensée morale que la brièveté même de l'expression rend plus frappante. Les guerres médiques, par exemple, ont magnifiquement inspiré Simonide. Dans la bouche des combattants tués aux Thermopyles, il place ces deux vers admirables, qu'il inscrivit sur leur tombeau :

Étranger, va dire aux Lacédémoniens que nous sommes ici couchés, dociles à la parole qu'ils avaient dite[1].

Voici d'autres vers qui semblent se rapporter aux morts de Platée :

Pour couronner leur patrie d'une gloire inextinguible, ceux-ci se laissèrent envelopper par le sombre nuage du trépas ; mais, dans la mort même, ils ne sont pas morts, car voici qu'en haut leur vertu, les glorifiant, les arrache à la demeure d'Adès[2].

L'épigramme avait atteint sa perfection avec Simonide. Pendant les deux siècles qui suivirent, elle garda le même caractère de largeur et de simplicité dans l'élégance, sans devenir d'ailleurs un genre littéraire de premier plan. Il faut arriver à la période alexandrine pour la voir à la fois universellement cultivée par les écrivains, et parée d'une élégance sinon plus heureuse, du moins plus travaillée et plus raffinée.

11. Hipponax. — Mentionnons encore, à la fin de cette période, un poète du genre iambique, l'Éphésien Hipponax, resté célèbre surtout par l'invention du vers *choliambique* ou iambique *scazon* (σκάζων), c'est-à dire boiteux : trimètre iambique dont le dernier iambe était remplacé par un

1. Simonide, fragm. 92.
2. *Id.*, fragm. 94.

spondée. L'emploi de ce mètre nouveau correspondait évidemment à une inspiration nouvelle aussi, à un goût de réalité un peu grossier. L'auteur du *Traité de l'élocution*, Démétrius, parlant de certaines choses gracieuses par elles-mêmes (les roses, les nymphes, l'hyménée), dit qu'elles le seraient encore dans la bouche même d'un Hipponax : c'est assez dire à quel point son inspiration était triviale et rude. Il était, dit-on, petit et contrefait ; de plus il était pauvre. On s'explique sa méchante humeur, qui pourtant n'excluait pas une certaine gaieté. Nous ne pouvons plus guère en juger par nous-mêmes : ses fragments sont rares et courts. Son importance historique vient surtout du retour de faveur qui, dans l'époque alexandrine, s'attacha de nouveau à la forme de vers qu'il avait inventée, et que nous retrouvons, par exemple, dans les mimes d'Hérondas.

En somme, quelle que soit la grandeur d'un Archiloque, d'un Solon, d'un Théognis, ce n'est ni l'iambe ni l'élégie qui ont tenu la première place dans la littérature poétique de la Grèce du VIII^e^ au V^e^ siècle : cette place appartient certainement à la poésie mélique, et surtout à la poésie mélique chorale, qui a réalisé d'une manière bien plus complète l'idéal artistique des Grecs de cette période.

CHAPITRE VIII

LA POÉSIE MÉLIQUE

SOMMAIRE

La poésie « mélique ». — II. L'île de Lesbos et le lyrisme semi-populaire. — III. Les scolies de Terpandre. — IV. Alcée. — V. Sappho. — VI. Anacréon. — VII. Poèmes dits « anacréontiques ». — VIII. Le lyrisme d'apparat : vue d'ensemble. — IX. Thalétas. — X. Alcman; le *parthénée*. — XI. Arion; le *dithyrambe*. — XII. Stésichore; l'*hymne héroïque* et la « triade ». — XIII. Ibycos; l'*encomion*. — XIV. Les grands maîtres du lyrisme choral : Simonide. — XV. Pindare. — XVI. Bacchylide. — XVII. Les poètes secondaires [1].

1. **La poésie « mélique ».** — Les Grecs appelaient poésie « mélique » (μελικὰ ποιήματα, μέλη) la poésie qui n'est pas seulement accompagnée, comme l'iambe ou l'élégie, de quelques notes de flûte ou d'iambyké faciles à en détacher et destinées effectivement à disparaître bientôt, mais celle qui est essentiellement musicale, qui sert de support à un chant proprement dit, chant monodique ou chant choral, et qui souvent même dirige la danse d'un chœur

1. **Bibliographie.**

Édition générale des poètes lyriques : Bergk, *Poetæ lyrici græci*, Leipzig, 4e éd., 1878. — Édition générale des poètes lyriques, sauf Pindare et les poèmes récemment retrouvés de Bacchylide : Hiller, *Anthologia lyrica*, Teubner, 1899. — Extraits des poètes lyriques, par Smyth, *Greek melic poetry*, Londres,

Cette poésie vraiment « lyrique » forme un monument considérable qui, pendant trois siècles, de Terpandre à Bacchylide, a été la principale création littéraire de la Grèce. Elle est fort loin de nous, et parfois difficile à bien comprendre, à la fois par le peu qui reste de ses œuvres, très mutilées, et par la nature de ses procédés d'art, de ses idées, de son inspiration, fort éloignés des nôtres. Sa valeur littéraire est cependant égale à son importance historique, et il vaut la peine d'essayer de s'en rendre compte.

On a vu plus haut que les genres proprement lyriques, fort nombreux, pouvaient se ramener à quelques groupes principaux. On distingue en général la poésie chantée par une seule voix (chanson, ode légère) et la poésie chantée par un chœur (ode d'apparat); la première forme est celle qui fleurit surtout à Lesbos et qu'on retrouve chez Anacréon; la seconde est celle du lyrisme dorien. Cette distinction, à la condition de faire les réserves nécessaires, est acceptable ; mais les réserves ont de l'importance : car les Lesbiens ont souvent pratiqué aussi la poésie chorale, et certains hymnes doriens ont pu être exécutés par un seul chanteur. La distinction entre la monodie et le chœur n'est donc pas fondamentale. Peut-être est-il plus exact de distinguer entre le lyrisme élémentaire (monodique ou choral) des Lesbiens et d'Anacréon, qui, par la simplicité de la structure musicale et par celle du langage, se tient le plus près possible de l'inspiration populaire, — et le lyrisme savant ou d'apparat, qui fleurit d'abord à Sparte, puis dans le monde dorien, et de là se répand dans toute la Grèce.

1900. — Les éditions particulières de Pindare et de Bacchylide seront indiquées plus bas, aux paragraphes relatifs à ces poètes.

A consulter :

Les histoires générales de la poésie lyrique grecque, notamment de Flach (allem.), Tubingue, 1884, et de Nageotte, Paris, 1888-1889 (Garnier).

I. — Le lyrisme semi-populaire

2. L'île de Lesbos et le lyrisme. — L'île de Lesbos a été la patrie de ce lyrisme simple, familier, à peine dégagé de ses origines populaires. Elle y était prédestinée, pour ainsi dire, par la nature. De bonne heure, on l'a vu plus haut, elle avait recueilli les traditions musicales de la Thrace. Le voisinage de l'Asie la mettait en relations avec d'autres formes musicales non moins riches. Elle était habitée par une population naïvement sensuelle, amie du plaisir, peu politique et peu disciplinée, où la vie paraît avoir gardé un caractère rustique, où la pensée d'ailleurs ne domina jamais l'imagination. Les genres lyriques populaires durent toujours y être florissants. Quand Terpandre, né lui-même à Lesbos, eut constitué la musique citharédique, des artistes indigènes vinrent à paraître, qui appliquèrent aux diverses formes du lyrisme populaire les inventions musicales de Terpandre, et y joignirent un art de style inconnu des chanteurs de village. La chanson de table, la chanson amoureuse, le thrène, l'hyménée, les hymnes aux dieux furent cultivés par de véritables artistes, mais dans le goût de simplicité qui convenait à une race peu citadine. De là un art très particulier, à la fois délicat et naïf, sans solennité, sans grande hardiesse ni hauteur d'inspiration, mais plein de finesse rustique et de grâce.

Cette simplicité se manifeste dans le style et dans la forme métrique des chants lesbiens. Nous parlerons du style à propos de chaque poète; notons seulement ici la couleur générale du dialecte : si les mots sont souvent des termes poétiques, la forme de ces mots est celle que leur donnait le dialecte parlé à Lesbos; plus un poète grec, dans cette période, se tient près de l'inspiration populaire.

plus il s'attache au dialecte local. Les poètes lesbiens ne font pas exception à la règle.

Quant à la forme métrique, une ode lesbienne, quels qu'en soient le sujet ou l'auteur, est une suite de strophes toutes semblables, généralement courtes, et d'une structure très simple. Trois ou quatre membres (κῶλα), où les dactyles se mêlent aux trochées, forment une strophe. Ces arrangements strophiques, à la différence de ceux des grands poètes doriens, ne varient pas avec chaque poème : ils se ramènent à un petit nombre de types à peu près fixes. Les principaux sont ceux qu'on appelle la strophe alcaïque et la strophe sapphique, du nom des deux poètes qui passaient pour les avoir inventés, ou qui, plus exactement, en avaient fait le principal usage [1]. Ce genre de strophes était destiné à la monodie. Dans les poèmes destinés à des chœurs, par exemple dans les hyménées de Sappho, probablement aussi dans les péans, on trouvait, après une courte strophe, un refrain, selon la tradition populaire. Le rythme de ces chants paraît avoir été le plus souvent un rythme à trois temps : le dactyle s'y ramenait sans doute à la mesure du trochée, par un artifice que nous ne connaissons pas exactement. Les anciens appelaient

1. En voici deux exemples empruntés à Horace, imitateur des Lesbiens :

1° Strophe alcaïque :

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec jam sustineant onus
Silvæ laborantes, geluque
Flumina constiterint acuto.

2° Strophe sapphique :

Rectius vives, Licini, neque altum
Semper urgendo, neque, dum procellas
Cautus horrescis, nimium premendo
Littus iniquum.

La seule différence entre Horace et les poètes lesbiens, c'est que ceux-ci, au début du vers, admettaient plus de liberté dans la prosodie.

« logaédique » le rythme des strophes d'Alcée et de Saphho; le sens précis de ce mot est d'ailleurs douteux, et peut-être ne faut-il pas chercher à l'approfondir, car nous ne savons même pas s'il repose sur une entente exacte du rythme vrai ou s'il vient d'une conjecture des métriciens postérieurs.

3. Les « scolies » de Terpandre. — On attribuait à Terpandre des *scolies* (σκόλια), c'est-à-dire des chansons de table. Le genre du scolie a duré pendant toute l'antiquité, et, comme il arrive aux genres qui ont la vie si longue, il s'est beaucoup modifié : dans Pindare, il est devenu un poème d'apparat ; à Athènes, il garda mieux son caractère populaire. Le mot σκόλιον est certainement le même que l'adjectif σκολιός, « oblique » ; la différence d'accentuation révèle l'origine lesbienne du scolie. En quoi consistait l'« oblicquité » de ce genre de chanson? Peut-être dans l'ordre capricieux où les convives l'exécutaient tour à tour, chantant un vers ou un couplet à la suite l'un de l'autre. Quoi qu'il en soit, si Terpandre a réellement composé des scolies, il mérite d'ouvrir la liste des poètes lesbiens, des lyriques de l'ode légère ou chanson. Mais nous ne connaissons rien de lui en ce genre, et c'est en somme avec Alcée et Sappho que cette sorte de lyrisme commence vraiment pour nous.

4. Alcée. — Né à Mitylène vers 640, Alcée appartenait à une famille aristocratique. L'histoire de Mitylène à cette date est, comme celle de beaucoup de cités grecques, remplie par les discordes civiles. Ces discordes aboutirent à l'établissement du despotisme : Mitylène obéit à des tyrans ; puis, quand ceux-ci eurent été chassés par Pittakos, le peuple donna pour dix ans à son sauveur un pouvoir dictatorial. Alcée se trouva toujours du parti de l'opposition, et une partie de sa vie se passa en exil. Il résulte d'un de ses vers qu'il mourut vieux : dans ce passage, il demandait qu'on versât des parfums « sur sa tête éprouvée par tant de maux et sur

sa poitrine vieillie[1] ». En deux mots, il résumait d'une manière touchante et vraie toute sa carrière.

Au milieu de ses aventures, Alcée, trouva le moyen d'être un grand poète. C'est sa vie même qui l'inspira; ses haines politiques, ses amours, ses plaisirs, ses souffrances remplissaient la plus grande partie de ses vers. Ils formaient au moins dix livres. On y trouvait des chants politiques, des chants d'amour, des scolies et quelques hymnes. Denys d'Halicarnasse[2] et Quintilien[3] louent chez lui l'audace généreuse et la brièveté, le mélange de la force et de la grâce, la variété des figures, la clarté. Ses chants politiques, en particulier, étaient dignes du plectre d'or, au jugement de Quintilien, et Denys y vante une vigueur oratoire qui rappelait la tribune aux harangues. De toute cette poésie, par malheur, il ne nous reste que des fragments, dont beaucoup même sont insignifiants par leur brièveté : un petit nombre seulement nous permettent de le juger en connaissance de cause.[4]

Dans les fragments des chants politiques, nous trouvons en effet la vigueur dont parlent les critiques anciens. Mais ce qui nous frappe surtout dans ces vers, à vrai dire, c'est la violence parfois sauvage des passions qui les animent. L'ardeur lesbienne est là tout entière. Ni Solon ni même Théognis n'ont parlé de la guerre civile sur ce ton. La mort du tyran Myrsilos lui arrache un cri de joie féroce :

C'est maintenant qu'il faut s'enivrer, maintenant qu'il faut boire à outrance, puisque Myrsilos est mort.[5]

Le plus long des fragments d'Alcée est consacré à la description d'une demeure où l'on s'apprête pour le combat. S'il s'agit là, comme cela semble certain, d'un combat contre le parti adverse, jamais enthousiasme plus naïve-

1. Fragm. 42 (Bergk).
2. *Jug. sur les anc.*, 8.
3. *Inst. Or.*, X, 1, 63.
4. V. quelques fragments nouveaux dans les *Berliner Klassikertexte* (tirés des papyrus), fasc. V, 2e p.
5. Fragm. 20.

ment abominable n'a été inspiré par les discordes civiles :

La grande salle resplendit des lueurs de l'airain, toute parée pour Arès : voici les casques brillants, du haut desquels ondulent les blanches crinières chevalines, ornement de la tête des guerriers ; aux crochets des murs pendent tout à l'entour les brillantes cnémides d'airain, rempart contre les traits robustes, et les cuirasses de lin toutes neuves ; les creux boucliers jonchent le sol ; voici des épées de Chalcis, voici les ceintures et les baudriers. Ne les oublions pas, puisque nous avons entrepris cette œuvre[1].

Un autre fragment, des plus poétiques, est celui où il compare les discordes civiles à une tempête. La comparaison n'a par elle-même rien de rare, mais ce qui est la marque d'Alcée, c'est le mélange de simplicité dans l'expression et de force pittoresque :

Je ne comprends rien à la lutte des vents : de ci, de là, le flot roule ; et nous, au milieu, ballotés dans notre noir navire, nous souffrons durement de la grande tempête ; le pied du mât est dans l'eau ; la voile, toute à jour, pend en lambeaux, et les haubans sont détendus[2].

Même franchise d'accent dans les scolies. La politique s'y montrait encore quelquefois : un fragment est dirigé contre Pittakos. Mais ce qui paraît avoir tenu le plus de place dans ces poèmes, c'est la joie franche du buveur qui aime le vin et les banquets comme il déteste Myrsilos, de tout son cœur et sans arrière-pensée. Avec Alcée, il semble qu'il y ait en général peu à deviner : sa verve, parfois gracieuse et même délicate, est toute en dehors. S'il s'agit de trouver des motifs de boire, il n'est jamais à court. Athénée l'avait déjà remarqué : quelque temps qu'il fasse, quelque circonstance qui se présente, c'est toujours pour lui un motif d'emplir sa coupe :

1. Fragm. 15.
2. Fragm. 18. Quelques détails du texte sont douteux.

Buvons, car le soleil est au Zénith [1].
Zeus se fond en eau, le ciel déchaîne l'hiver, les fleuves s'arrêtent... verse le vin plus doux que le miel [2].

Et ainsi de suite, en toute saison et à toute heure. Dans un gracieux passage, il imitait un célèbre morceau d'Hésiode sur les ardeurs du midi [3], et il trouvait le secret d'être original par quelques touches nouvelles, d'un art à la fois large et précis, d'une grâce exquise [4].

L'amour l'avait aussi beaucoup occupé : « Quoique d'un cœur belliqueux, dit Horace [5], il aimait, au milieu même des combats, ou quand il attachait au rivage son navire battu des vents, à chanter Bacchus, et les Muses, et Vénus, et l'enfant qui toujours l'accompagne. » Le grave Quintilien regrette qu'Alcée, capable de plus hauts sujets, se soit abaissé si souvent à des jeux et à des amours peu dignes de son talent. Alcée chantait la beauté, et, selon l'usage grec, la beauté des éphèbes aussi volontiers que celle des jeunes filles. Ses peintures étaient naïvement sensuelles, et un juge sévère pouvait les réprouver; mais il ne semble pas qu'elles fussent grossières. Dans le peu de vers qui nous en restent, ce qui domine, c'est l'amour de la délicatesse gracieuse. Deux vers, au début d'une pièce qu'il adressait à sa rivale Sappho, sont délicieux par le mélange d'ardeur et de réserve; l'ode tout entière, aujourd'hui perdue, devait être exquise :

Pure Sappho, à la chevelure de violettes, au doux sourire, j'ai quelque chose à te dire, mais la honte me retient [6].

Et Sappho lui répondait, avec une finesse toute féminine :

1. Fragm. 40.
2. Fragm. 34.
3. Hésiode, *Travaux*, 582-587.
4. Fragm. 39.
5. *Odes*, I, 32.
6. Fragm. 55.

Si tu avais le désir du beau et du bien, si ta langue ne méditait aucune mauvaise parole, la honte ne couvrirait pas tes joues, et tu dirais franchement ta pensée [1].

Des hymnes d'Alcée, il ne nous reste que peu de chose. Nous y voyons cependant que les mètres y étaient fort semblables à ceux des chansons. Nous savons aussi que dans un de ces poèmes, l'*Hymne à Apollon*, Alcée racontait assez longuement des légendes delphiennes : il disait le départ du dieu allant chez les Hyperboréens, puis son retour, que fêtait la nature entière : les oiseaux chantaient, « comme ils peuvent chanter chez Alcée », dit Himérios [2] ; les rossignols d'abord, et aussi les hirondelles, avec les oiseaux, les cigales, et l'onde même de Castalie, aux flots d'argent, s'associaient à la joie de toute la nature.

Grâce exquise et passion, c'est tout Alcée.

5. Sappho. — On pourrait en dire à peu près autant de Sappho, mais il faudrait ajouter que si la passion d'Alcée est surtout politique, celle de Sappho se tourne uniquement vers l'amour, et que la grâce chez elle est peut-être plus fine encore et plus pénétrante que chez son grand rival.

La vie de Sappho est fort mal connue. Elle fut contemporaine d'Alcée, c'est-à-dire qu'elle vécut à la fin du VII^e^ siècle et au début du VI^e^. Née probablement à Érésos, elle habita surtout à Mitylène. Elle subit l'exil, comme noble évidemment, vers le même temps qu'Alcée, et se rendit en Sicile [3]. Elle avait deux frères, qui étaient nommés dans ses vers; l'un d'eux, Charaxos, ayant fait des folies pour la courtisane Rhodopis, Sappho, dans une chanson, avait attaqué vivement la courtisane et ce frère prodigue [4]. Divers récits nous disent qu'elle se maria et qu'elle eut une fille nommée Cléis ; ces récits ne sont pas sans vraisemblance. Il n'en est pas de même des légendes qui

1. Sappho, fragm. 28.
2. *Discours*, XVI, 10.
3. Chron. Paros, 51.
4. Hérodote, III, 135.

nous la montrent amoureuse du beau Phaon et se précipitant du haut du rocher de Leucade; ce sont là des inventions de la comédie grecque. On ne saurait croire davantage aux traditions qui font de Sappho une femme perdue de mœurs : ayant beaucoup chanté l'amour, on lui attribua toutes les faiblesses, sans même distinguer entre les passions qu'elle dépeignait dans ses *Épithalames* et celles qu'elle avait pu ressentir elle-même. La vérité est probablement fort différente et moins romanesque. Sappho fut avant tout une poétesse; elle tenait une sorte d'école de poésie lyrique, où des jeunes filles, formées par elle, se préparaient à l'exécution de ses odes. D'autres écoles analogues et rivales sont mentionnées dans ses vers. Les femmes jouissaient à Lesbos d'une grande liberté, que la Grèce plus tard ne comprit plus. Dans les écoles poétiques, entre femmes artistes, des amitiés ardentes, des haines et des jalousies ne pouvaient manquer de s'élever. Il y a de tout cela dans les vers de Sappho. La comédie attique s'en amusa et travestit à plaisir la réalité. Que Sappho d'ailleurs ait parfois éprouvé pour son compte les passions qu'elle exprime si éloquemment, nous ne songeons pas à le nier. Ce qui est seulement certain, c'est que si elle avait été la femme décriée que l'on dit, les Mityléniens ne lui eussent pas demandé de célébrer dans des odes nuptiales tant de mariages légitimes et ne lui eussent pas rendu non plus les honneurs dont parle Aristote [1]. Quoi qu'il en soit, sa gloire littéraire est au-dessus de toute discussion et ne prête à aucune obscurité.

Les poésies de Sappho formaient dans l'antiquité neuf livres, qui comprenaient des chansons en mètres divers, des épithalames, des élégies, des hymnes. Il ne nous en resterait que des débris si Denys d'Halicarnasse et Longin n'avaient eu l'heureuse pensée de citer deux odes à peu

1. *Rhét.*, II, p. 1398, B, 12 (Bekker).

près entières[1]. Quelle que fût la variété des poèmes de Sappho, cette variété semble avoir été dans la forme plus que dans les sujets; au fond, Sappho est avant tout la poétesse de l'amour et de la beauté. Ce qui change, c'est l'occasion de cet amour et la nature des sentiments qui s'y rattachent, tantôt plus personnels, et tantôt plus généraux, tantôt joyeux et tantôt tristes. De là ces changements de rythme, qui dénotent un art savant et délicat. Mais le maître de sa pensée, c'est toujours Éros, qu'elle chante avec un mélange original et exquis de grâce, de passion et de naïveté.

La beauté qu'elle célèbre est surtout riante et gracieuse : c'est celle de l'« aimable Aphrodite » plutôt que de la majestueuse Athéné. « O pures Charites aux bras de roses, filles de Zeus », disait-elle dans une de ses odes[2]. Et Philostrate, à ce propos, note que Sappho a pour la rose une prédilection déclarée, qu'elle la vante sans cesse et qu'elle aime à comparer avec elle les plus belles de ses compagnes. Ses vers, dit Démétrius, sont pleins d'amour, d'alcyons, de printemps. La toilette même ne lui semble pas superflue. Elle se moque d'une rivale qui ne sait pas disposer avec élégance les plis de sa robe[3]. « Ne fais pas la fière pour une bague », dit-elle à une autre[4]. N'est-ce pas un trait bien féminin que cet amour des fleurs, de la beauté brillante et bien parée ?

Cette beauté charmante jette Sappho dans une ivresse tantôt douce et tantôt violente. Dans l'état de mutilation où ses vers nous sont parvenus, il n'est pas toujours permis de savoir si c'est elle-même qui parle ou si elle fait parler

1. A ces deux odes, il faut en ajouter une troisième (quatre strophes mutilées) récemment retrouvée sur des papyrus (*Oxyrrhynchus papyri*, t. I, n° 8), et qui semble être adressée à ce frère, Charaxos, dont il a été question plus haut. Cf. aussi *Berliner Klassikertexte*, fasc. V, 2e p.
2. Fragm. 65.
3. Fragm. 70.
4. Fragm. 35

quelque amoureux; mais peu importe : qu'elle parle sous son nom ou sous celui d'un personnage plus ou moins fictif, c'est toujours son âme qu'elle exprime. Or l'âme qui vit dans ses vers est ardente et passionnée :

Je désire et je brûle.
L'amour me torture, dompteur des membres, doux et amer à la fois, monstre invincible.
L'amour ébranle mon âme, pareil au vent de la montagne qui s'abat sur les chênes [1].

Et surtout ce passage, où la douceur des images dans les premiers vers fait un si vif contraste avec la peinture intense de l'émotion physique dans les derniers :

Celui-là me paraît égal aux dieux qui s'assied devant toi, et, de tout près, entend ta voix si douce,
Ton rire aimable, qui fond mon cœur dans ma poitrine. Dès que mon regard t'aperçoit, la voix me manque,
Ma langue se sèche, un feu subtil court sous ma peau, ma vue se trouble et mes oreilles bourdonnent;
Je ruisselle de sueur; un tremblement me saisit tout entière; ma couleur ressemble à celle de l'herbe, et je me sens presque mourir [2].

Ces admirables vers, imités par Théocrite, traduits par Catulle, puis par Racine, sont restés comme le type éternel de l'amour violent et profond qui s'empare de tout l'être, qui le dessèche jusqu'aux moelles et qui devient comme une torture physique.

Les *Épithalames* semblent avoir tenu, dans l'œuvre de Sappho, une place importante. A en juger par les fragments, on y trouvait moins de passion que dans les autres odes, mais plus de naïveté pittoresque. Nulle part Sappho ne s'est tenue plus près de l'art populaire. Avec une habileté consommée, mais discrète, elle en reproduisait l'allure courte et presque enfantine, les répétitions de mots, les

1. Fragm. 23, 40, 42.
2. Fragm. 2.

reprises, les hésitations apparentes, parfois la gaîté un peu grosse, et tout cela dans des mètres courts, mêlés de refrains. Ses plaisanteries sur l'époux campagnard et sur le portier des noces étaient célèbres. Elle disait de celui-ci:

Le portier a des pieds longs de sept toises, et des sandales faites de cinq cuirs de bœufs; dix savetiers y ont travaillé [1].

Même simplicité, toute voisine du langage parlé, dans le morceau suivant, où elle représente avec gaîté la haute taille de l'époux :

Élevez le toit de la demeure
O hyménée!
Élevez-le haut, charpentiers,
O hyménée;
L'époux arrivé, égal à Arès,
O hyménée,
Bien plus grand qu'un bel homme,
O hyménée [2]!

Ailleurs, elle compare une jeune fiancée à un beau fruit, une belle pomme douce, toute rougissante au sommet de l'arbre, sur la branche la plus haute :

Ceux qui faisaient la cueillette l'ont oubliée; oubliée? non, mais ils n'ont pu l'atteindre [3].

Cette correction est bien naïvement spirituelle.

Encore une traduction pour finir, celle de l'ode délicieuse citée par Denys, et qui est comme un raccourci de tout l'art de Sappho, de son émotion, de sa finesse, de son élégance, de sa douceur brillante et pure :

Déesse au trône éclatant, immortelle Aphrodite, fille de Zeus, habile aux ruses, ne laisse pas, je t'en prie, ô déesse, mon cœur succomber sous les calamités et les souffrances.
Viens ici, comme cette autre fois déjà où, docile à mon appel, tu quittas les parois d'or de ton père et descendis vers moi;

1. Fragm. 98.
2. Fragm. 91 (d'après le texte de Bergk).

A ton char étaient attelés de beaux passereaux rapides, et, au-dessus de la terre obscure, leurs ailes battaient l'air à coups pressés, t'entraînant du ciel à travers l'espace éthéré.

Ils arrivèrent aussitôt. Et toi, ô bienheureuse, souriant de tes lèvres immortelles, tu me demandais ce que j'avais, et pourquoi je t'appelais,

Et quels vœux formait mon cœur en délire : « Qui veux-tu gagner à ton amour? qui te fait souffrir, ma Sappho?

Celle qui te fuit, bientôt te cherchera; elle refuse tes présents, elle t'en donnera; si elle ne t'aime pas, elle t'aimera bientôt, même malgré elle[1]. »

Viens donc aujourd'hui encore; tire-moi de mes durs soucis; accomplis les souhaits de mon cœur, et accours toi-même à mon aide[2].

Sappho fut très goûtée des Alexandrins, en particulier de Théocrite, qui l'imita parfois. Cette naïveté spirituelle et un peu voulue, cette sobriété élégante et forte sont en effet des qualités que les époques très raffinées prisent beaucoup. Il y a pourtant chez elle plus de naïveté vraie, plus de simplicité que chez ses imitateurs, et c'est ce qui fait son charme unique[3].

6. **Anacréon.** — Le véritable successeur des poètes lesbiens est l'Ionien Anacréon. Lui aussi est un chantre de l'amour, mais avec une élégance plus mondaine, et chez qui l'esprit supplée parfois à la passion.

Né à Téos, vers le milieu du VI^e^ siècle, il passa une partie de sa vie à Samos, auprès du tyran Polycrate; une autre, à Athènes, auprès d'Hipparque, fils de Pisistrate. Après la mort d'Hipparque (assassiné en 514), Anacréon chercha peut-être un refuge en Thessalie, auprès d'une des

1. Je lis κοὐκ ἐθέλουσα, avec Bergk.
2. Fragm. 1.
3. Les anciens citent quelquefois, à côté de Sappho, une autre femme poète, Érinna, dont on faisait son élève et son amie. Erinna était l'auteur d'une sorte d'épopée en miniature, la *Quenouille* (trois cents vers), dont il reste peu de chose. Ces prétendues relations de Sappho et d'Érinna sont une pure légende : le poème de la *Quenouille* a tout l'air d'une œuvre très postérieure, peut-être même d'une œuvre alexandrine.
1. *Macrob.* 26.

grandes familles princières de ce pays. Il mourut vieux (à quatre-vingt-cinq ans, selon le pseudo-Lucien) : dans plusieurs de ses vers, il parle lui-même de sa vieillesse, et la tradition le représentait d'ordinaire sous les traits d'un vieillard. Un ou deux de ses fragments montrent qu'il avait porté quelque temps les armes; il racontait, probablement en souvenir d'Archiloque et d'Alcée, qu'il avait fui en jetant son bouclier. L'aventure, peut-être en partie imaginaire, doit se rapporter au temps de sa jeunesse, lorsque Téos, sa patrie, fut envahie par le général perse Harpagos (en 545). Quoi qu'il en soit, il n'y a rien, chez Anacréon, du soldat de profession ni du mercenaire aventureux : c'est un poète de cour, un ami du plaisir, qui a passé un demi-siècle à se couronner de roses, à chanter l'amour et le vin, et qui, ayant gardé jusqu'à la fin cette belle humeur folâtre, est resté dans la mémoire des hommes comme le type même de la légèreté aimable et brillante.

Les œuvres d'Anacréon formaient, à l'époque alexandrine, cinq livres. Nous n'en avons plus que des fragments fort courts, provenant presque tous de chansons d'amour et de chansons de table. Il avait pourtant composé aussi des élégies, des épigrammes, et peut-être quelques hymnes. Mais l'inspiration de tous ces poèmes, sans excepter les hymnes, était assez semblable à celle des odes : les hymnes d'Anacréon devaient être destinés à des fêtes plus mondaines que religieuses, et manquer de gravité. Le tyran Polycrate, qui le garda longtemps à sa cour, était un aventurier sans scrupules, mais d'un goût raffiné : quelque chose comme un prince italien de la Renaissance. Dans ce monde très brillant, mais peu moral, Anacréon se trouvait parfaitement à l'aise.

Je veux chanter le délicat Eros, aux couronnes verdoyantes et fleuries; c'est le maître des dieux, c'est le dompteur des hommes [1].

1. Fragm. 65.

Voilà le ton et, pour ainsi dire, la théologie d'Anacréon ; il asseoit sur le trône de Zeus, demi-sérieux et demi-souriant, le délicat Éros, et en fait le roi du monde. Roi puissant encore, et non sans quelque majesté; car l'Éros d'Anacréon est fort au-dessus de ces petits Éros alexandrins qui ne sont plus que des divinités de boudoir; celui-là garde de la force et reste redoutable :

Éros, comme un bûcheron, m'a frappé de sa grande hache et jeté dans l'eau furieuse du torrent[1].
Les jouets d'Éros sont les délires et les fureurs[2].

Ailleurs, il parle du saut de Leucade, qu'il est prêt à affronter, dans l'ivresse de la passion[3]. Ne nous y trompons pas pourtant ; déjà le badinage poétique perce sous la violence du langage ; le saut de Leucade n'a probablement jamais tué personne, du moins en fait d'amoureux. Anacréon n'est pas de ceux qui meurent d'amour : on voit assez par ses vers qu'il a dû se consoler plus d'une fois.

Sa poésie, quelquefois fort libre, était le plus souvent gracieuse et spirituelle :

D'une balle de pourpre, Éros aux cheveux d'or me frappe, et m'invite à jouer avec la jeune fille aux sandales brodées; mais celle-ci (car elle est de la belle Lesbos), à la vue de mes cheveux déjà blancs, m'en fait un reproche, et se tourne, bouche bée, vers un autre[4].

Il y a bien du charme dans cette bonne grâce indulgente et souriante. Même ton encore dans ces reproches à une jeune fille :

Cavale de Thrace, pourquoi ces regards obliques et cette fuite rapide? Me prends-tu pour un cavalier malhabile?
Sache-le donc, je puis te brider à merveille, et, les rênes en main, te faire tourner au bout du stade.

1. Fragm. 47.
2. Fragm. 46.
3. Fragm. 19.
4. Fragm. 14.

Tu pars dans les prairies; légère et bondissante, tu t'ébats librement; c'est que tu n'as pas encore trouvé un cavalier pour te dompter[1].

Tout cela est charmant, mais ne ressemble guère, pour le sérieux et la passion, à tels vers de Sappho que nous avons cités précédemment.

Il semble qu'Anacréon ait parfois prêté son art à l'expression des sentiments de Polycrate plutôt qu'aux siens propres; dans certaines pièces, il n'était amoureux que par procuration. Élien l'en loue, parce que les amours de Polycrate étaient souvent répréhensibles : l'excuse est bizarre. Il semble que le principal mérite moral d'Anacréon (si l'on peut parler à ce propos de mérite moral) ait été d'abord dans sa haine pour la persuasion qui s'achète à prix d'argent[2], ensuite et surtout dans son goût de la beauté, qui l'éloignait de certaines bassesses et lui faisait rechercher en tout une mesure élégante.

Des railleries, des satires se mêlaient dans les poèmes d'Anacréon à l'éloge du plaisir; le gracieux poète savait piquer en souriant, d'une main légère et sûre[3]. Mais ces moqueries étaient exceptionnelles. Il disait de lui-même : « Mes chants sont doux, et douces mes paroles[4]. » Il avait raison. La douceur de ses chants rappelle Sappho, avec laquelle on le comparait quelquefois. La différence, pourtant, est sensible, pour le style comme pour le fond. Le style de Sappho, plus naïf, a pourtant plus d'éclat parfois et de relief. Chez Anacréon, et sauf les réserves nécessaires, ce qui domine, c'est une sorte de prosaïsme gracieux qui coule et s'insinue avec une fluidité tout ionienne. Non seulement le dialecte ordinaire d'Anacréon est l'ionien (sauf quelques dorismes ou éolismes qui

1. Fragm. 75.
2. Fragm. 33.
3. Voir, par exemple, fragm. 21, contre Artémon.
4. Fragm. 45.

sont affaire d'imitation littéraire), mais l'allure générale de la phrase a la souplesse, la grâce aisée où se reconnaît d'ordinaire la race à laquelle appartenait le poète. Notons également, sans y insister, la brièveté simple, vive, légère, des rythmes d'Anacréon, qui semble avoir évité d'emprunter à ses devanciers la strophe alcaïque et la strophe sapphique, mais qui en a donné à son tour de jolis équivalents.

7. **Poèmes anacréontiques.** — Chose singulière, ce qui a surtout établi la réputation d'Anacréon chez les modernes, c'est une petite collection de poèmes dont il n'est nullement l'auteur, mais qui ont été composés, à l'époque alexandrine ou à l'époque romaine, par des amateurs de sa manière. Ceux-ci ne prétendaient point d'ailleurs tromper la postérité : c'étaient de beaux esprits que ce pastiche amusait ; mais la postérité s'y est longtemps trompée. Disons simplement que ces petites pièces, autrefois trop vantées, aujourd'hui peut-être trop décriées, ne sont pas toutes méprisables. Les odelettes de l'*Amour mouillé* ou de la *Sauterelle* ont vraiment du charme, et la pièce qui met en œuvre le motif populaire si connu : « Je voudrais être le miroir pour que ton regard s'attachât sur moi ; je voudrais être l'eau pour baigner tes membres, etc. », ce joli thème amoureux, même dans une ode apocryphe, garde son prix. Ajoutons qu'il n'est pas sans intérêt de voir, par ces vers, l'idée que se faisaient d'Anacréon des lettrés qui sans doute le lisaient encore et qui s'inspiraient de sa Muse.

II. — Le lyrisme d'apparat

8. **Vue d'ensemble.** — On a vu plus haut[1] la place considérable que le lyrisme d'apparat, généralement exécuté par

1. Chap. VI, 5.

un chœur, a tenu pendant deux ou trois siècles dans la vie artistique de la Grèce. Le lyrisme d'apparat est fils de la cité. Pour le comprendre, il faut songer toujours à cette filiation. C'est la vie sociale, telle qu'elle existe dans la cité grecque, qui lui fournit les occasions de se déployer, les sujets qu'il met en œuvre, les sentiments qui l'animent, les ressources nécessaires à son exécution. Nous avons dit déjà les principaux genres du lyrisme d'apparat. Ces genres correspondent à des manifestations diverses de la vie religieuse ou profane dans la cité, et toujours à des manifestations d'un caractère public ou quasi public : fêtes des dieux et des héros, fêtes princières, fêtes privées même, mais auxquelles de nombreux citoyens s'intéressent ou s'associent. Ce que chante le lyrisme d'apparat, c'est le passé mythique ou historique de la cité, ce sont les émotions qui animent l'âme collective du peuple. Les idées particulières du poète, nécessairement rares d'ailleurs en un temps où la tradition règne encore en souveraine sur les esprits, n'ont pas à se faire jour. Sa personne s'efface. Il est la voix de la communauté. La personne même du héros de la fête, s'il s'agit d'une fête privée, tend à se fondre dans le personnage collectif de la race à laquelle il appartient, du groupe politique dont il est membre. Les sentiments, les passions de l'individu ne sont rien dans l'émotion de tous. Si l'individu pouvait l'oublier, l'appareil même de la fête le lui rappellerait, à commencer par ce chœur qui doit exécuter l'ode d'apparat, et qui se compose de citoyens, de jeunes gens ou de jeunes filles appartenant souvent aux premières familles de la cité. Ainsi tout converge vers la même fin : expression du sentiment collectif, sous une forme musicale et poétique qui, par sa grandeur, sa noblesse, sa gravité, réponde à la solennité des circonstances.

Autant le lyrisme de Lesbos ou celui d'Anacréon étaient simples de forme, autant celui-ci va être riche et magnifique. Là, une courte strophe, des combinaisons métriques

constantes, un style presque populaire, un dialecte étroitement local suffisaient : ici, les strophes vont s'amplifier et se diversifier à l'infini ; le style deviendra de plus en plus éclatant ; les dialectes locaux, peu à peu éliminés, seront remplacés par un dialecte littéraire de couleur dorienne, mais savamment mêlé d'éléments divers, et notamment de souvenirs épiques. Ce progrès, né de la force des choses, sera l'œuvre des générations successives. Tandis que la strophe alcaïque ou sapphique apparaît tout d'abord comme un moule parfait pour l'inspiration lesbienne, la grande triade pindarique est le terme d'une longue suite de trouvailles qui sortent les unes des autres par une évolution régulière. Les genres mêmes du lyrisme d'apparat ne naissent pas tous à la fois : ils sortent peu à peu du mouvement de la vie sociale et des progrès de l'art. De là des périodes diverses dans l'histoire de ce lyrisme : — d'abord celle des fondateurs, Thalétas pour le péan et l'hyporchème, Alcman pour le parthénée, Arion pour le dithyrambe ; — ensuite l'âge des grands progrès techniques de Stésichore, avec l'apparition de l'hymne héroïque, puis de l'encomion ; — enfin la période de perfection, avec les maîtres de l'ode triomphale ou *épinicie*, Simonide, Pindare, Bacchylide.

Une grande partie des œuvres lyriques qui ont charmé la Grèce pendant ces trois siècles a disparu. Pindare et, depuis peu, Bacchylide restent seuls avec un ensemble de poèmes encore imposant. C'est donc à eux surtout que nous pourrons demander des informations tout à fait précises sur la nature de cette poésie.

9. **Thalétas : le péan et l'hyporchème.** — Thalétas était de Gortyne, en Crète. L'auteur du *De Musica* le fait vivre au début du VII^e^ siècle. On racontait qu'il vint à Sparte sur l'ordre d'un oracle, pour organiser des fêtes religieuses destinées à mettre fin à une peste[1]. Il apportait de son pays

1. Pustarque, *De Musica*, 42.

natal l'usage des rythmes à cinq temps (le crétique et le péon) et des mélodies d'un caractère nouveau, qu'il mettait en œuvre dans des péans et des hyporchèmes, exécutés par la jeunesse de Sparte. Le mérite littéraire de ces poèmes nous est tout à fait inconnu. La seule chose certaine, c'est l'importance du rôle que lui attribuait la tradition, à lui et à ses disciples ; car il fonda une sorte d'école. Et ce rôle, en effet, fut sans doute considérable. Avec les rythmes à cinq temps, la musique entrait dans une voie toute nouvelle : elle sortait enfin hardiment du dactyle et de l'hexamètre, encore dominants chez Terpandre ; les vieux moules étaient brisés ; toute une poésie plus souple, plus riche, plus brillante apparaissait. Il est remarquable que la cité où s'opéra cette révolution musicale et littéraire est celle qui, la première en Grèce, atteignit à la plénitude de l'organisation civique et donna au reste de l'hellénisme le sentiment d'un genre de vie collective absolument différent de celui des royautés homériques.

10. **Alcman : le parthénée.** — Comme Thalétas, comme Terpandre, comme Tyrtée, Alcman est encore un étranger. Né à Sardes (probablement de race grecque)[1], vers le début du VII^e^ siècle, il vint aussi à Sparte, sur l'ordre d'un oracle, suivant les uns, comme esclave, selon d'autres. Sparte est alors un centre politique et littéraire qui attire les musiciens et les poètes de tous les pays, par l'éclat de ses fêtes religieuses et civiques. Alcman y vécut vieux, et y composa de nombreuses poésies.

Ses œuvres formaient six livres. Il ne nous en reste que des fragments. Quelques-uns appartiennent à des hymnes proprement dits, d'autres probablement à des péans, à des hyporchèmes, à des scolies. Les anciens lui attribuent aussi des chants d'amour. Mais la partie la plus célèbre de ses compositions, c'était le recueil de ses *Parthénées*.

On appelait ainsi, comme le nom l'indique (παρθένειον ou

1. Fragm. 24.

παρθένιον), une sorte de poème lyrique exécuté par un chœur de jeunes filles. Certains hyporchèmes aussi, comme ceux de Délos, faisaient appel à ce genre de chœur. Mais le parthénée n'était pas un hyporchème ; il n'en avait ni la mimique expressive ni la danse rapide ; c'était une variété du *prosodion*, c'est-à-dire du chant de procession. Ce chant, naturellement grave, s'adoucissait et se parait de grâce quand c'étaient des jeunes filles qui l'exécutaient. Sparte était la cité par excellence des chœurs virginaux ; avec ses fêtes en l'honneur d'Artémis et d'Apollon, avec l'éducation gymnastique qu'elle imposait aux jeunes filles, elle avait à la fois les occasions nécessaires et les éléments de ces chœurs. Il fallait seulement qu'un artiste se rencontrât pour tirer parti des circonstances et fonder une tradition.

Ce fut le rôle d'Alcman, que la nature de son génie poétique y avait comme prédestiné. Il fixa, pour ainsi dire, le type charmant du parthénée, qui ne cessa dès lors de tenir une grande place dans le lyrisme de la Grèce et qui inspira de nombreux chefs-d'œuvre aux maîtres de la grande époque, les Simonide, les Pindare, les Bacchylide.

Les anciens nous parlent peu des innovations proprement musicales d'Alcman : il est cependant probable que l'emploi du mode lydien, si convenable à la jeunesse virginale de ses chœurs, dut se répandre grâce à lui. En tout cas, ses réformes métriques et rythmiques furent importantes. De plus en plus, le mètre s'assouplit. Les dactyles s'associent aux trochées, comme dans les vers des Lesbiens. Le tétramètre et le trimètre s'unissent en systèmes uniformes ou en strophes d'un dessin varié. La strophe, souvent très courte encore, parfois s'amplifie. Et surtout le moule rythmique se modifie d'un poème à l'autre : à la place du *schéma* invariable des Lesbiens, nous voyons apparaître la variété des grands poèmes lyriques postérieurs. Tout cela est encore très simple, très voisin de l'origine : mais l'orientation est indiquée nettement, et on comprend que les théoriciens de

l'antiquité aient attribué à Alcman une sorte de révolution musicale.

Ce qui caractérisait son inspiration, en poésie et en musique, c'était la grâce, la douceur spirituelle et familière. Nous ne pouvons plus juger de sa musique, mais il disait lui-même d'une manière charmante : « Je sais tous les chants des oiseaux. » Et ailleurs il affirmait que c'étaient les perdrix, dans la campagne, qui lui avaient appris à chanter[1]. Impossible de mieux définir la grâce libre et neuve de ses mélodies. — Sa poésie était comme sa musique, pleine d'élégance et de tendresse.

Il avait composé pour son propre compte, dit-on, des chants d'amour, peut-être des chansons dans le goût des Lesbiens. Quelques-uns de nos fragments peuvent venir de là. Mais il n'avait pas besoin de composer une chanson d'amour proprement dite pour exprimer ses sentiments. Même dans les hymnes aux dieux, il préférait les mythes gracieux et tendres aux mythes héroïques ; et surtout si son poème était exécuté par des jeunes filles, il savait y répandre, comme une atmosphère légère et lumineuse, la galanterie aimable dont son âme aimait à s'enchanter. Dans les parthénées, c'était tantôt Alcman lui-même qui parlait en son nom et tantôt les jeunes filles qui étaient mises en scène, ainsi que dans une sorte de drame. Des deux façons, la sensibilité gracieuse du poète se manifestait. Jusque dans sa vieillesse, son imagination était restée galante sans fadeur :

> Mes membres refusent de me porter, ô jeunes filles, ô douces chanteuses aux voix charmantes ! Ah ! si je pouvais être le céryle, qui, sur la fleur des vagues, vole sans crainte avec les alcyons, bel oiseau sombre de la mer printanière[2] !

Cette imagination riante n'a rien de commun avec les ardeurs de Sappho. Il ne semble pas qu'Alcman ait jamais

1. Fragm. 67 et 25.
2. Fragm. 26.

aimé de cette façon. « L'amour, disait-il quelque part, par la puissance d'Aphrodite, inonde mon cœur et l'amollit[1]. » C'est bien cela : tendresse qui déborde et se répand en beaux vers plutôt que passion concentrée et dévorante, telle est l'inspiration d'Alcman.

Son style est à l'image de sa pensée, souple et caressant. Bien qu'il écrive en dialecte laconien, il ne rappelle guère, par le mouvement général de sa phrase, le Spartiate idéal, au parler bref et sentencieux. L'emploi du dialecte local est chez lui un signe d'antiquité : il est encore tout près de la poésie populaire et n'écrit pas pour les étrangers. Mais l'allure du style est plus ionienne que dorienne : sa phrase limpide fait le tour des objets comme un flot pur et doux. Il décrit, par exemple, avec une admirable ampleur, le sommeil de la nature :

Voici que dorment les cimes des monts, et les abîmes, et les caps, et les torrents, et les tribus des reptiles que nourrit la terre noire[2], et les bêtes des montagnes, et la race des abeilles, et les monstres de la mer sombre; les oiseaux aux larges ailes sont livrés au sommeil[3].

L'énumération est à la fois sommaire et abondante; le détail est exquis, l'effet d'ensemble est grand. Il disait aussi, avec autant de grâce que de force, à quelque divine compagne de Dionysos :

Souvent, aux crêtes des montagnes, quand la fête illustre charme les dieux, tenant à la main un vase d'or en forme de jatte profonde telle qu'en ont les pasteurs, tu allas traire les lions, et tu préparas de leur lait un fromage digne des héros, digne de celui qui fit périr Argus[4].

La composition de ses poèmes nous échapperait si un long morceau de plus de cent vers, écrit sur papyrus,

1. Fragm. 36.
2. Quelques mots ici sont douteux.
3. Fragm. 60.
4. Fragm. 34.

n'avait été rendu à la lumière, il y a un demi-siècle, par les tombes de l'Égypte. Mariette l'envoya en France, et Émile Egger le publia le premier. Depuis, beaucoup de savants l'ont étudié à l'envi. Malgré tous les efforts, le papyrus est trop mutilé et notre ignorance des personnes et des choses est trop grande pour que l'on puisse en donner une restitution complète. Ce qu'on y voit pourtant est plein d'intérêt. C'est d'abord une confirmation nouvelle de tout ce qu'on savait déjà sur la grâce brillante de son imagination et de son style, sur le plaisir qu'il avait à mettre en scène les jeunes filles du chœur, en les désignant par leur nom et en les comblant de louanges délicates. C'est ensuite un aperçu plus précis du genre de composition littéraire et rythmique de ses poèmes les plus étendus.

Celui-ci comprenait probablement douze strophes[1]. Chaque strophe est de quatorze vers. Elles sont presque semblables, sauf par le dernier vers, qui semble avoir été différent pour chaque groupe de trois strophes. Elles sont, en outre, d'une structure métrique assez simple.

Le poème semble avoir été écrit pour une fête des Dioscures : c'est un parthénée, comme on le voit par le rôle qu'y jouent les jeunes filles. Au début, le poète développait un récit mythique, probablement la victoire des Dioscures sur les fils d'Hippocoon. La partie centrale du poème était remplie d'éloges à l'adresse des jeunes filles du chœur. A la fin, on peut supposer que le poète revenait aux circonstances présentes ou à des pensées générales. Dans les grandes lignes, par le mélange du mythe et des allusions aux choses actuelles, c'est déjà, en germe, la composition d'une ode de Pindare, mais avec plus de laisser-aller, moins de complexité savante et d'unité harmonieuse.

Le tombeau d'Alcman, selon Pausanias, se voyait à côté des monuments de ces héros qu'il avait chantés. Si la sévère

1. Il en reste sept. Il en manquerait, selon Bergk, trois au début, deux à la fin.

cité dorienne avait si complètement adopté un poète qui, à tant d'égards, semblait plus ionien d'esprit que spartiate, c'est sans doute que nul autre n'avait célébré en termes plus brillants la beauté des filles de Sparte et la grâce sculpturale de ces chœurs qui, suivant Terpandre comme suivant Pindare, faisaient à Sparte autant d'honneur que la vaillance de ses guerriers.

11. **Arion : le dithyrambe.** — Arion, qui est quelquefois donné comme un disciple d'Alcman, est, avec celui-ci et Thalétas, le troisième des véritables fondateurs du lyrisme choral. Ses deux prédécesseurs avaient appelé à la vie de l'art le péan, l'hyporchème et le parthénée, c'est-à-dire des compositions d'origine apollinienne, exécutées par un chœur quadrangulaire de trois, quatre ou cinq files, aux mouvements harmonieux et mesurés. Arion met en lumière le dithyrambe, d'origine dionysiaque, exécuté par un chœur circulaire, sur une mélodie tumultueuse et passionnée.

Arion était né, selon la tradition, à Méthymne, dans l'île de Lesbos. Le temps de sa vie est indiqué d'une manière approximative par ses relations avec Périandre, qui fut tyran de Corinthe dans le dernier quart du VII^e^ siècle. Arion alla d'abord à Sparte, où il fut vainqueur dans un concours musical aux fêtes Carnéennes. Il alla plus tard en Italie. Mais, dans l'intervalle, il vécut surtout à Corinthe, à la cour de Périandre. Une légende bien connue, rapportée par Hérodote [1], disait qu'à son retour d'Italie les richesses qu'il avait amassées tentèrent la cupidité des matelots de son navire ; menacé d'être jeté à la mer, il obtint la permission de chanter d'abord le nome orthien ; la beauté de son chant amena près du vaisseau un dauphin qui le recueillit et le transporta au cap Ténare.

Suidas rapporte qu'Arion avait composé des « chants » et des « proèmes » formant un total de deux mille vers. Ces « chants » étaient sans doute des dithyrambes, et les

1. Hérodote, I, 24.

« proèmes », des nomes citharédiques, du genre de ceux de Terpandre : car il avait pu connaître à Lesbos l'école de Terpandre, et la légende que nous venons de rappeler le montre exécutant un nome. De ces deux mille vers, dont beaucoup peut-être étaient apocryphes, il ne nous reste rien, qu'un court morceau dénué d'authenticité. Nous ne pouvons donc que former des conjectures sur la nature de son rôle dans la transformation du dithyrambe.

Aristote nous apprend que le dithyrambe primitif était un poème fort simple, avec des strophes régulières et un refrain. Le nom de τραγικὸς χορός, qu'on lui donnait quelquefois, fait voir que le chœur était souvent formé de personnages déguisés en satyres à pieds de bouc (τράγος, bouc). Suidas prétend qu'Arion imagina le premier d'introduire dans le chœur un groupe de satyres récitant des vers non chantés. C'est peu probable, car on eût été dès lors trop près de la tragédie proprement dite. Il est plus vraisemblable que l'originalité d'Arion consista surtout à faire du dithyrambe populaire, aux strophes courtes et au refrain bruyant, un poème plus savant, accompagné d'une musique plus belle, et surtout un poème d'une exécution somptueuse, grâce à la magnificence de Périandre.

12. Stésichore : l'hymne héroïque et la « triade ». — Avec Stésichore, nous sortons de la période des débuts pour entrer dans celle des progrès décisifs.

Stésichore naquit, selon la tradition la plus répandue, à Himère, en Sicile. Il vécut environ quatre-vingts ans, dans la seconde moitié du VII^e^ siècle et la première du VI^e^. Son nom, qui signifie « maître de chœur », n'était peut-être qu'un surnom : il s'appelait Tisias, selon Suidas. Sa vie est à peu près inconnue. On disait qu'il avait raconté aux habitants d'Agrigente, pour les mettre en garde contre le tyran Phalaris, la fable du cheval qui veut se venger du cerf. Une légende bizarre, qu'on lit déjà chez Platon, rapportait qu'ayant raconté dans un poème la faute d'Hélène, il avait

été frappé de cécité, mais qu'il avait alors chanté la *palinodie* et qu'il avait retrouvé la vue. Ce qui est sûr, c'est que Simonide, un demi-siècle après sa mort, parlait de lui comme d'un classique et le nommait dans ses vers à côté d'Homère.

Ses poèmes formaient vingt-six livres, c'est-à-dire un ensemble trois ou quatre fois plus considérable que celui des poèmes d'Alcman. On citait de lui des péans, des chants d'amour, des poèmes « bucoliques » et enfin des hymnes. Ces poèmes « bucoliques » n'étaient probablement eux-mêmes que des hymnes d'une espèce particulière : nous y reviendrons. Quant aux hymnes proprement dits, ils formaient certainement la partie la plus étendue et à tous égards la plus importante des œuvres de Stésichore.

On sait que le mot *hymne* était le terme générique par lequel on désignait toute poésie chantée en l'honneur des dieux. En un sens plus restreint, c'était un chant exécuté par un chœur immobile, aux sons de la cithare. Cette immobilité du chœur (qui n'excluait peut-être pas certains mouvements sur place) distinguait l'hymne du péan, de l'hyporchème, du prosodion, du dithyrambe.

Une première innovation de Stésichore fut de consacrer ses hymnes non plus à célébrer un dieu, mais à raconter des mythes épiques. Ceux dont les titres nous sont parvenus ne s'appellent pas « Hymne à Zeus » ou « Hymne à Athéné » ; ils sont intitulés : l'*Orestie*, la *Géryonéide*, la *Chasse au sanglier*, etc. On dirait, selon la juste remarque de Bergk, des titres de rapsodies épiques ; ce sont des épopées musicales où les aventures des héros se déroulent en larges tableaux. L'*Orestie* formait deux livres. Ces grandes compositions étaient évidemment destinées aux fêtes solennelles que les villes de la Sicile et de la Grande-Grèce célébraient en l'honneur de leurs prétendus fondateurs, les héros grecs du siège de Troie, dont les *Retours* aventureux avaient été racontés par les poètes cycliques.

Une réforme capitale dans les rythmes et les mètres répondit à ce changement dans la nature de l'hymne. La petite strophe logaédique des anciens poètes lyriques devenait insuffisante : Stésichore construisit de longues strophes où les membres dactyliques, diversement associés aux épitrites (- ∪ - -), formaient des combinaisons amples et magnifiques. De plus, ces strophes agrandies se combinèrent à leur tour les unes avec les autres, de manière à former des groupes plus vastes : Stésichore inventa la *triade*, ou groupe de trois strophes étroitement unies. Son procédé était aussi simple qu'ingénieux : après deux strophes exactement semblables (la strophe et l'antistrophe), il en introduisait une troisième (l'épode) qui offrait des mètres différents et qui, par conséquent, se chantait sur un autre air. On voit l'effet produit : d'abord, toute monotonie disparaît; de plus, la strophe cesse d'être l'unité essentielle de l'ode : elle abandonne ce rôle à la triade, plus étendue, plus capable de supporter les amples développements d'une sorte d'épopée lyrique. D'un seul coup, la puissance de développement du lyrisme était triplée, et même plus que triplée, si l'on songe que chaque strophe en particulier s'était agrandie. Cette trouvaille de génie fixait d'une manière définitive le cadre essentiel du poème lyrique : malgré les exceptions, on peut dire que la triade devint la forme classique du lyrisme grec d'apparat.

Il serait bien intéressant de savoir comment Stésichore avait rempli ces vastes cadres. Malheureusement, il ne nous reste de ses poèmes que quelques titres et des fragments. Aux titres cités plus haut, ajoutons : les *Jeux pour Pélias* (à l'occasion de ses funérailles), *Cerbère*, *Kyrnos*, *Skylla*, *Hélène* avec la célèbre *Palinodie*, l'*Europie*, *Ériphyle*, les *Retours*. On voit que les mythes épiques formaient le fond de ces poèmes. Nul doute, d'ailleurs, que, tout en s'inspirant de la tradition, il ne gardât toute liberté dans l'arrangement des détails : ses variations sur l'histoire

d'Hélène suffiraient à le prouver. Nul doute non plus que sa manière de raconter ne fût fort différente de celle des poètes épiques. Les récits de l'épopée sont suivis et circonstanciés ; ils ont leur fin en eux-mêmes. Le lyrisme, au contraire, rattache ses récits à une occasion particulière, la fête qu'on célèbre ; il fait allusion aux choses contemporaines et présentes, qu'il ne perd jamais complètement de vue ; de plus, il ne procède pas, dans sa narration, avec une régularité minutieuse : il suppose les faits déjà connus, et vole hardiment d'un sommet à un autre. Les fragments de Stésichore sont trop courts pour nous permettre d'en juger pleinement, mais ils laissent entrevoir quelque chose de ces caractères, qui sont d'ailleurs nécessaires *a priori*.

Le style de Stésichore nous est un peu mieux connu que son art de composition. Nous voyons que son dialecte est un dorien littéraire et général, qui ne se rattache plus qu'indirectement au dialecte local : il est panhellénique comme le fond même de son inspiration. Son vocabulaire rappelle sans cesse celui de l'épopée. Sa phrase, un peu surabondante parfois, est ample et facile, riche en épithètes. S'il avait su se borner, dit Quintilien[1], il eût été l'égal d'Homère. Le morceau le plus étendu qui nous reste des *Hymnes* est un fragment de six vers où s'aperçoit quelque chose de cette abondance brillante : c'est un passage où il est question de la coupe d'or dans laquelle le Soleil navigue à travers l'Océan pendant la nuit, et à l'aide de laquelle Héraclès était allé chercher les bœufs de Géryon :

Hélios, fils d'Hypérion, monta dans la coupe d'or, afin d'arriver, par delà l'Océan, jusqu'aux abîmes sombres de la nuit sacrée, vers sa mère, vers son épouse qu'il avait eue vierge encore, et vers ses chers enfants ; de son côté, le fils de Zeus, à pied, marcha vers le bois qu'ombrageaient d'épais lauriers[2].

Revenons aux poèmes dits « Bucoliques ». Élien dit que

1. *Inst. Or.*, X, 1, 62.
2. Fragm. 8.

Stésichore avait le premier raconté la cécité de Daphnis, et qu'il avait ainsi inauguré les chants bucoliques dont cette aventure fut le sujet[1]. Suit-il de là que Stésichore eût composé des bucoliques proprement dites? Évidemment non. Ce qui résulte de ce témoignage, c'est seulement que Stésichore avait fait une place, dans un de ses poèmes, aux légendes pastorales de la Sicile et à Daphnis. Rien n'empêche que ce ne fût dans quelqu'un de ses hymnes.

Il avait aussi rapporté quelque part des récits d'un caractère assez romanesque, notamment les aventures de Kalyké et de Rhadiné. Kalyké était une jeune fille amoureuse; dédaignée de celui qu'elle aimait, elle se précipita du rocher de Leucade. Rhadiné, aimée d'un tyran de Corinthe, lui avait été livrée; un cousin de la jeune fille venait pour la délivrer; le tyran faisait périr les deux jeunes gens, puis, pris de repentir, leur donnait une sépulture honorable. Ce sont là, comme on le voit, de véritables romans d'amour, du genre de ceux qui firent plus tard les délices de la Grèce alexandrine. Stésichore avait-il conté ces histoires dans des poèmes qui ne fussent pas des hymnes? Ce n'est pas certain. De même qu'il avait amené l'hymne lyrique à rivaliser avec l'*Iliade*, il avait pu lui faire prendre aussi le ton d'une *Odyssée* familière et romanesque.

Quoi qu'il en soit, c'est surtout par la grandeur épique de son inspiration qu'il devint illustre. Nous avons déjà rappelé le mot de Simonide associant son nom à celui d'Homère. Antipater de Sidon disait de même, dans une épigramme, que l'âme d'Homère était venue habiter en lui[2], et Quintilien à son tour écrivait qu'il avait soutenu sur sa lyre le fardeau de l'épopée[3]. Ajoutons qu'il avait dû, pour cela, fortifier sa lyre, et qu'il légua à ses successeurs un instrument d'une puissance toute nouvelle.

1. *Hist. var.*, X, 18.
2. *Anthol. Pal.*, VII, 75.
3. *Inst. Or.*, X, 1, 62.

13. Ibycos : l'encomion. — Ibycos, né à Rhégium, au temps de la vieillesse de Stésichore, dut certainement beaucoup à son grand prédécesseur : on lui attribuait même quelquefois les *Funérailles de Pélias*, et les grammairiens rapprochent souvent les deux poètes à propos de quelque détail de style[1]. Il est donc probable que ce fut surtout un imitateur de Stésichore. A ce titre, il ne mériterait guère d'arrêter l'attention, d'autant plus qu'il est aujourd'hui fort mal connu : car il nous reste à peine quarante vers entiers des sept livres de poésie qui formaient son œuvre. Mais il semble qu'il ait eu, sur un point au moins, une véritable originalité : c'est de faire subir à l'hymne, jadis poème religieux, devenu simplement héroïque grâce à Stésichore, une nouvelle et féconde transformation : il en tira l'*encomion*, c'est-à-dire l'hymne purement humain, consacré à l'éloge d'un contemporain.

Vivant, comme Anacréon, à la cour de Polycrate, le tyran de Samos, il composa, comme Anacréon aussi, de nombreux vers d'amour, que l'on rapporte quelquefois au genre de la poésie monodique. Mais ce n'est là qu'une conjecture, rendue fort invraisemblable par la nature des vers conservés : même dans les fragments dont l'accent est le plus personnel, on reconnaît la grande strophe chorale créée par Stésichore. C'est donc dans des hymnes qu'Ibycos avait chanté l'amour; disons avec plus de précision : dans des *encomia*. La cour de Polycrate était un théâtre à souhait pour ce genre de poésie. L'innovation eut tant de succès que, dès la génération suivante, tous les potentats du monde grec voulurent avoir des fêtes semblables et que le genre de l'*encomion* se trouva constitué. Si d'ailleurs les poésies amoureuses d'Ibycos étaient des poésies chorales et d'apparat, il est permis de douter qu'elles exprimassent ses propres sentiments. C'était plutôt Polycrate qui devait

1. Ibycos mourut dans un âge avancé. Sa mort a donné naissance à la légende célèbre des « grues d'Ibycos ».

en avoir le bénéfice. Ibycos, comme Anacréon lui-même, avait dû servir souvent d'interprète aux passions de son protecteur. Il l'avait fait, autant que nous en pouvons juger, avec une noblesse élégante, en imitant à la fois l'ampleur de Stésichore et la vivacité de Sappho. Quant à la poétique de l'*encomion*, il sera plus à propos d'en indiquer les caractères essentiels quand nous arriverons à des monuments mieux conservés. Disons seulement ici que l'*épinicie* des Simonide, des Pindare et des Bacchylide n'en est qu'une forme particulière et dérivée.

14. Les grands maîtres du lyrisme choral : Simonide. — Nous arrivons maintenant à l'âge de perfection du lyrisme choral : les grands poètes dont nous allons avoir à nous occuper n'ont eu qu'à récolter, pour ainsi dire, les fruits de poésie que les siècles précédents avaient amenés à maturité ; ils ont eu tout de suite entre les mains un instrument d'une richesse admirable, et ils en ont joué avec un art suprême, chacun selon son génie.

Simonide est le premier en date. Il naquit à Iulis, dans la petite île de Céos, vers 556 [1]. Quand Hipparque, fils de Pisistrate, se mit à rechercher les artistes et les poètes, Simonide, âgé alors d'une trentaine d'années, fut un de ceux qui vinrent à Athènes : il y rencontra Lasos d'Hermioné et Anacréon. Le meurtre d'Hipparque dispersa cette troupe brillante. Simonide se rendit alors en Thessalie, chez les Scopades et les Aleuades, qui tenaient une sorte de cour à Pharsale et à Larisse. Il vécut sans doute longtemps chez les Scopades, car il leur avait consacré de nombreux poèmes. Une catastrophe mal déterminée, probablement la chute d'un toit pendant un festin, semble avoir presque anéanti cette famille. Simonide, préservé par un heureux hasard, chanta les morts dans un hymne. La légende si connue du secours prêté par les Dioscures à

1. Cela résulte de son propre témoignage. Dans une épigramme écrite en 476, il dit avoir quatre-vingts ans. Cf. Simonide, fragm. 147.

Simonide se rattache à cette histoire. La première guerre médique dut lui faire quitter la Thessalie. Il revint à Athènes, où il composa une élégie en l'honneur des morts de Marathon ; Eschyle avait concouru avec lui sur ce sujet et fut vaincu. Au temps de la seconde guerre médique, il est l'ami des principaux chefs de la Grèce et compose des vers en l'honneur des héros de l'indépendance. En 476, à l'âge de quatre-vingts ans, il est encore à Athènes, où il remporte la victoire dans un concours dithyrambique. Malgré son âge, il entreprend encore de lointains voyages. Il va en Sicile et dans la Grande-Grèce, où il est accueilli avec honneur par Hiéron de Syracuse, Théron d'Agrigente, Anaxilas de Rhégium. Il se rencontra à Syracuse avec son grand rival, Pindare, et son neveu Bacchylide. Les scoliastes prétendent que Pindare s'entendit mal avec les deux poètes de Céos ; quoi qu'il en soit de ces récits, qui ne sont peut-être que des légendes, il est certain que Simonide jouit d'une grande influence auprès des tyrans siciliens : on racontait même qu'il avait empêché la guerre d'éclater entre Hiéron de Syracuse et son beau-frère Théron. Il mourut sans doute à Syracuse, où l'on voyait son tombeau ; il avait alors quatre-vingt-neuf ans, selon Suidas.

Simonide avait composé, dans tout le cours de sa longue vie, une foule d'ouvrages. Ses épigrammes (dont il a été question plus haut) étaient nombreuses. Il avait en outre pratiqué l'élégie et à peu près toutes les variétés du lyrisme choral. De toute cette production, il ne nous reste qu'une centaine de fragments, dont quelques-uns, par bonheur, ont assez d'étendue et de beauté pour offrir encore un vif intérêt.

Simonide était un homme de réflexion et de pénétrante observation morale. Il avait beaucoup vu les hommes et beaucoup pensé. Un certain nombre de ses apophtegmes étaient célèbres. Il y avait assurément dans ses vers bien plus de philosophie morale que chez les Stésichore et les

Ibycos : on sentait en lui l'héritier des grands élégiaques ; poète élégiaque lui-même, il avait pris, dans la pratique de ce genre de poésie, le goût de penser souvent par sentences : ses fragments lyriques sont remplis de maximes générales. On voit par les dialogues de Platon que les poèmes de Simonide étaient de ceux où les esprits cultivés d'Athènes aimaient à chercher la formule définitive de la sagesse usuelle : on citait Simonide, dans une conversation entre gens d'esprit, à peu près comme on a depuis cité Horace. Cette philosophie de Simonide est, avant tout, une sagesse mondaine, faite d'expérience indulgente, de résignation souriante au mal inévitable, au bien relatif et imparfait. Il déclarait quelque part qu'il faut envisager la vie comme un jeu et ne rien prendre trop au sérieux [1]. Ailleurs, par une image dans le goût de Pascal et de Bossuet, il comparait une centaine ou un millier d'années à un point dans l'infini de la durée [2]. Les inimitiés attachées à la vie publique lui semblaient aussi naturelles que la loi qui veut que certains oiseaux aient une aigrette [3]. Philinte n'aurait pas mieux dit. Ne lui parlez pas d'une vertu parfaite, absolue : « Je ne chercherai pas, dit-il, ce qui ne peut exister. » Une honnêteté moyenne, incapable de faire le mal par plaisir, lui suffit ; car faire le mal par force, ce n'est plus être malhonnête : « La nécessité triomphe même des dieux [4]. » Il parle en général des dieux avec respect, conformément à la tradition religieuse et poétique. Parfois aussi, cependant, il use à leur égard d'un ton léger, que les anciens eux-mêmes ont relevé : par exemple, faisant l'éloge d'un athlète, il ne craignait pas de dire, avec plus d'esprit que de respect :

1. Fragm. 192.
2. Fragm. 196
3. Fragm. 68.
4. Fragm. 5.

Ni la force de Pollux ni les membres de fer du fils d'Alcmène n'eussent pu soutenir son attaque[1].

Cette souplesse d'esprit, un peu indifférente et sceptique, le conduisit un jour à une contradiction plus grave. Après avoir été l'hôte et l'ami des Pisistratides, il fit l'éloge des meurtriers d'Hippias, Harmodios et Aristogiton; quelques prétextes qu'il ait pu alléguer pour excuser cette volte-face, il est à craindre qu'il n'ait eu moins de caractère que de talent.

Les anciens l'ont même accusé quelque fois de vénalité. Mais ce reproche est probablement injuste; il s'appuyait sur ce fait que Simonide, à la différence de ses prédécesseurs, tirait de ses vers un profit régulier. Cela prouve simplement que la situation des poètes lyriques avait changé : leur art était désormais assez recherché des princes et des cités pour avoir une valeur vénale. Ils vivaient de leurs vers comme les sculpteurs de leurs statues et les peintres de leurs tableaux. Pindare lui-même, qui vante l'ancien usage et blâme le nouveau, suivait en réalité celui-ci. Il n'y a donc rien à conclure contre Simonide de ce fait que son génie l'avait enrichi.

L'artiste, chez Simonide, ressemble à l'homme. De même que son caractère se plie à la diversité des circonstances, son talent sait prendre tous les tons. Le plus souvent, il est d'une élégance simple; il est spirituel, gracieux, persuasif; mais il arrive aussi à la force, et surtout il est touchant; il est admirable par un certain pathétique doux où personne, selon le jugement des anciens, ne l'avait égalé.

Il écrit en dorien tempéré, comme Stésichore et Ibycos. Son vocabulaire est relativement simple. Quoiqu'il sache aussi bien qu'un autre former de belles épithètes composées, il sait aussi s'en passer; très souvent, il met sous nos yeux de vives images en peu de mots. Sa phrase est ordinairement courte et nette; on sent dans cette brièveté le

1. Fragm. 8.

poète élégiaque; mais il sait enchaîner très habilement ses petites phrases en un subtil raisonnement dialectique, ou bien les presser les unes contre les autres pour émouvoir la pitié par l'accumulation des détails délicats et touchants. Le long fragment de son ode aux Scopades, d'où nous avons tiré plus haut sa définition de l'honnêteté moyenne, est un très curieux exemple de sa dialectique souple et habile : on dirait une causerie d'Horace, libre, souriante, avec beaucoup de belle humeur et de vivacité; rien ne ressemble moins à la majesté ordinaire de Pindare. — Voici pourtant des vers où le ton s'élève avec le sujet : c'est un fragment de l'ode sur le combat des Thermopyles :

De ceux qui périrent aux Thermopyles, illustre est le sort et glorieux le destin. Pour eux, point de tombeaux, mais des autels; point de larmes, mais des hymnes; point de lamentations, mais des éloges : monument que ni la rouille ni le temps dévastateur ne détruiront jamais. L'urne qui contient la cendre de ces braves a pris à la Grèce son lustre le plus éclatant; j'en atteste Léonidas, le roi de Sparte, dont la vertu glorieuse brille d'un éclat impérissable[1].

— Voici encore, dans un tout autre genre, un parfait exemple de ce pathétique naturel, insinuant et doux, dont nous parlions tout à l'heure. On croirait lire quelque passage exquis d'Euripide. C'est le célèbre morceau des plaintes de Danaé, exposée avec son enfant sur la mer, dans une faible nacelle :

Dans la nacelle artistement faite, emportée par les vents en fureur et par l'onde soulevée, pâle de crainte et les joues couvertes de larmes, elle entoura Persée de ses bras et dit : « O mon enfant, que j'ai de peine ! Toi, tu dors, et ton cœur enfantin repose dans cette affreuse demeure aux clous d'airain, au milieu des ténèbres de la nuit et de l'obscurité redoutable. Et sur tes beaux cheveux quand passe la vague profonde, tu n'y prends garde, non plus qu'au murmure des vents, couché dans ta couverture de pourpre, ô charmant visage ! Ah ! si le danger, pour

1. Fragm. 4.

toi, était le danger, ton oreille délicate serait attentive à mes discours. Je t'en prie, dors, mon petit; dorme aussi la mer; dorme l'immense fléau. Montre-nous, ô Zeus, montre-nous une volonté plus clémente; si mes paroles sont trop hardies, pour mon enfant, pardonne-les-moi!

Un assez long fragment d'élégie (quatorze vers) sur ce thème emprunté à Homère : Οἵηπερ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν, nous montre (en dialecte ionien) les mêmes qualités de grâce raisonnable que les fragments lyriques. Ici encore, c'est un sage, un ami de la modération, qui cause doucement avec son lecteur, et lui conseille une aimable philosophie, avec plus de finesse persuasive que de sublimité.

Si les fragments de Simonide nous font assez bien connaître son esprit et son style, ils sont trop courts pour nous donner l'idée de son art de composition. C'est d'autant plus regrettable que Simonide avait, le premier, composé des *épinicies* ou odes triomphales. Ses épinicies étaient célèbres et restèrent classiques. Il serait fort curieux de pouvoir les comparer avec ceux de Pindare et de Bacchylide, et de voir comment le créateur du genre avait résolu pour sa part le problème délicat de féconder un sujet qui, en soi, peut sembler un peu mince, comment il avait su y combiner les beaux développements mythiques avec la réalité, et comment il avait su ramener à l'unité de ton la diversité de ces digressions apparentes. La seule chose que nous puissions en dire avec certitude, c'est qu'il y avait fait, comme Pindare, une large place aux mythes : la preuve en est dans la légende même de sa préservation par les Dioscures. Ceux-ci, en effet, disait-on, l'avaient sauvé à cause des éloges qu'il leur avait consacrés dans son ode aux Scopades; les Scopades, ajoutait la légende, en avaient été mécontents, mais les Dioscures lui en avaient témoigné leur reconnaissance. Nul doute, en effet, que les Dioscures n'eussent à se louer de leur part. Mais l'allégation relative au mécontentement des Scopades prouve seulement que la

légende date d'une époque où les lois nécessaires de l'épinicie étaient oubliées. Au temps de Simonide, aucun mortel ne pouvait songer à se plaindre que les dieux fussent associés à sa propre gloire. Le mythe était alors la prolongation divine de l'histoire humaine et la matière par excellence de toute poésie. Il est probable que Simonide, comme Pindare, puisait ses mythes dans le cycle des légendes relatives soit à la famille même de son héros, soit à sa patrie, soit aux jeux où il avait triomphé. Aucun Grec de ce temps ne pouvait songer à s'en offenser. L'un des mérites de Simonide fut certainement de le comprendre et de tracer ainsi à ses successeurs la voie où ils devaient le suivre.

Le souvenir de Simonide resta très vivant dans Athènes. Aristophane le cite souvent. Platon et Xénophon l'expliquent, le combattent, le mettent en scène. C'est que Simonide, avec sa bonne grâce ionienne, sa science de la vie, sa netteté élégante, est presque un Athénien ; son art souple et pénétrant devait plaire aux contemporains d'Euripide et d'Aristophane.

15. **Pindare.** — « Pindare, disait Quintilien, est le premier de beaucoup des neuf lyriques », *novem lyricorum longe princeps*. Il n'a pas été plus que Simonide un novateur à proprement parler, quant à la technique de son art. Mais il a porté dans le lyrisme l'imagination la plus hardie, l'accent le plus fier qu'on eût entendu jusque-là; et, pour traduire au dehors cette inspiration, il a constamment trouvé, en fait de rythmes et de paroles, les formes les plus expressives et les plus belles. Par une circonstance heureuse, plus de quarante poèmes intacts nous conservent l'image fidèle de son génie[1].

1. Bibliographie :

Éditions principales : Bœckh (2 tomes en 4 parties), Leipzig, 1811-1821, véritable monument ; Dissen, Leipzig, 1830 (revue par Schneidewin, 1843-1847), avec un très ample commentaire ; Bergk, dans ses *Poetæ lyrici græci*, t. I (v. plus haut); Christ

Pindare était né à Cynoscéphales, aux portes de Thèbes, dont il était citoyen. Sa naissance paraît devoir être placée en 521, une vingtaine d'années après celle de Simonide. Un passage d'une de ses odes[1] permet de croire qu'il appartenait, quoique Thébain, à l'illustre famille dorienne des Égides, qui avait laissé des rameaux en diverses villes du Péloponnèse au temps des migrations doriennes. Pindare s'adonna de bonne heure à l'art lyrique. Les dieux eux-mêmes l'avaient averti de sa vocation dès son enfance : des abeilles, un jour, étaient venues faire leur miel sur ses lèvres pendant qu'il dormait. La Béotie lui fournit ses premiers maîtres : il fut l'élève, dit-on, du flûtiste Scopélinos, puis des poétesses Corinna et Myrto. Il vint aussi à Athènes, où l'on raconte qu'il connut le poète dithyrambique Lasos d'Hermioné et plusieurs autres. Le premier fait certain de sa vie poétique est la composition de la *X*e *Pythique* en 501 : il avait alors vingt ans seulement. Au temps des guerres médiques, on sait que Thèbes prit ouvertement parti pour les envahisseurs. Polybe accuse Pindare d'avoir, dans ces circonstances, encouragé les dispositions antihelléniques de ses concitoyens[2]. Mais les vers qu'il cite à l'appui de son affirmation ne semblent pas avoir tout à fait la portée qu'il leur donne. Il est certain d'ailleurs que Pindare passa hors de Thèbes, dans la patriotique Égine, presque tout le temps de la seconde guerre médique, et qu'il y composa des odes nombreuses. Plus tard, on le voit à maintes reprises célébrer le rôle d'Athènes dans les guerres médiques ;

avec prolég. et notes, Teubner, 1896 ; Schrœder, Teubner, 1900. De nouveaux fragments (surtout des péans et des parthénées), retrouvés sur les papyrus, sont réunis dans l'édition *minor* de Schrœder, Teubner, 1908.

Traduction française de Boissonade (publiée par Egger en 1867, et de Poyard, 1853).

A consulter :

A. Croiset, *la Poésie de Pindare*, Paris, 1re édit. 1880 ; C. Gaspar, *Essai de chronologie Pindarique*, Bruxelles, 1900.

1. *Pyth.*, V, 100.
2. Polybe, IV, 31.

celle-ci même, dit-on, l'en récompensa magnifiquement[1]. Ces faits sont peu conciliables avec le rôle que lui prête Polybe. Durant les quinze ou vingt années qui suivirent Salamine, nous voyons Pindare, dans le plein éclat de sa renommée, en relations avec les princes et les grands de toutes les parties du monde grec : Hiéron de Syracuse, Théron d'Agrigente, Arcésilas de Cyrène, Chromios d'Agrigente et tant d'autres. Bien que les poètes lyriques ne fussent pas tenus toujours d'exécuter leurs poèmes en personne, il dut faire de nombreux voyages. C'est en 476, semble-t-il, qu'il se rendit à Syracuse. Il vit l'Etna, qu'il a décrit magnifiquement, et parcourut les principales villes de la Sicile. Son séjour auprès d'Hiéron et de Théron paraît avoir duré plusieurs années. Il est probable qu'il se rendit aussi à Cyrène, si l'on en juge par quelques mots pittoresques sur cette cité, dans une ode à Arcésilas. Les anciens nous parlent encore d'un roi de Macédoine, Alexandre Ier, fils d'Amyntas, comme d'un admirateur et d'un hôte de Pindare : on sait que c'est en souvenir de ces relations qu'Alexandre le Grand, au siècle suivant, épargna dans le sac de Thèbes la maison du poète Thébain. La dernière ode que nous puissions dater avec exactitude est la *VIIIe Pythique*, adressée à un Eginète en 446. Pindare mourut, dit un biographe, à quatre-vingts ans, par conséquent en 441. Sa gloire fut immense de son vivant. Une ode qu'il fit pour Diagoras de Rhodes fut gravée en lettres d'or dans le temple d'Athéné à Lindos. Aussitôt après sa mort, Pindare est classique : Hérodote le cite déjà ; les comiques athéniens le citent et le parodient, ce qui est encore une manière de lui rendre hommage. Platon lui emprunte de belles pensées et de belles paroles.

Ses poésies, divisées d'abord en dix-sept livres, puis en neuf, appartenaient à tous les genres du lyrisme choral :

1. Isocrate, *Antidosis*, 166.

hymnes, péans, hyporchèmes, prosodies, parthénées, encomia, thrènes, épinicies. Le total formait probablement vingt-quatre mille *cola*. Il nous en reste à peu près le quart : quatre livres complets (les épinicies) sur dix-sept, et, sur vingt-quatre mille *cola*, environ six mille, dont cinq cents formés par les fragments. Il est assurément regrettable que nous ne puissions plus apprécier en pleine connaissance de cause la douceur de ses parthénées, la liberté vive et familière de ses scolies et de ses hyporchèmes, l'éclat de ses dithyrambes. Le mal est pourtant moindre qu'il ne semble au premier abord. Il y a dans les épinicies une variété de ton qui les rapproche souvent de tel ou tel autre genre, et les fragments nous permettent de compléter très utilement les indications fournies à cet égard par les odes conservées. En somme, nous pouvons nous faire de Pindare une idée précise et juste.

La pensée de Pindare, de quelque côté qu'on l'envisage, impose d'abord par la grandeur et l'élévation. Sa philosophie religieuse et morale diffère beaucoup de celle d'un Simonide : tandis que celui-ci conseille de prendre la vie comme un jeu, l'autre la prend habituellement comme une chose grave. Pindare est de ceux qui sont généralement sérieux. C'est un Dorien, peut-être de race, en tout cas de tendances; un haut et majestueux esprit, ami de l'ordre et de la règle. Rien d'ascétique chez lui, bien entendu : il est trop poète et trop Grec pour cela ; il sait se prêter à la diversité des circonstances, et sourire parfois. Mais il cherche surtout le noble et le sublime.

Ses dieux ont une grandeur incomparable. Ils portent les mêmes noms que ceux d'Homère, mais ils ressemblent souvent au Dieu de Bossuet :

Dieu seul, dit-il quelque part, achève toute chose selon son espérance; Dieu, qui atteint l'aigle à l'aile rapide et qui devance le dauphin au fond des mers; Dieu, qui abaisse l'esprit orgueil-

leux des mortels et transporte de l'un à l'autre la gloire qui préserve de vieillir [1].

Aucune merveille, venant de la divinité, ne lui paraît difficile à croire, car il ne peut assigner de limite à sa puissance [2]. Les dieux savent tout. Ce n'est pas un corbeau, comme le racontait la légende, qui instruisit Apollon de l'infidélité de Coronis : c'est son regard divin, qui est « le plus rapide des messagers » ; car « le mensonge ne l'approche pas, et ni mortel ni dieu ne saurait, par ses pensées, tromper son regard infaillible [3] ». Ailleurs, comme le dieu interroge le centaure Chiron sur la nymphe Cyrène, le centaure lui répond :

Pour toi, que ne saurait effleurer l'erreur, c'est sans doute quelque souriante fantaisie qui te fait ainsi parler. Me demandes-tu donc la race de cette vierge, ô roi, toi qui sais le terme où aboutissent toutes choses, et qui connais toutes les voies : combien la terre au printemps fait jaillir de feuilles, combien de cailloux dans la mer et dans les fleuves sont agités par les caresses des vagues, et ce qui doit être et les causes de ce qui sera [4] ?

Quand les vieilles légendes ne répondent pas à l'idée si pure qu'il se fait des dieux, il les repousse ou les corrige. Nous venons de le voir pour l'histoire de Coronis. Les exemples en sont nombreux. Une légende racontait qu'Héraclès avait lutté un jour à lui seul contre trois dieux :

Écarte ce langage, ô ma bouche ! Blasphémer contre les dieux est une mauvaise sagesse, et se vanter hors de propos est folie. Point de bavardages insensés. Que la guerre ni les combats n'approchent des immortels [5].

O fils de Tantale, dit-il ailleurs, je parlerai de toi autrement que nos pères... Parler magnifiquement des dieux convient mieux à l'homme ; s'il se trompe, la faute est moindre [6].

1. *Pyth.*, II, 89.
2. *Pyth.*, X, 77.
3. *Pyth.*, III, 46-54.
4. *Pyth.*, IX, 75 et suiv.
5. *Olymp.*, IX, 54.
6. *Olymp.*, I, 54-59.

D'où viennent à Pindare ces hautes idées? Est-ce de l'orphisme? ou du pythagorisme? ou de quelque autre doctrine philosophique? Sa théologie n'a pas un air de secte ou d'école ; elle n'a rien d'ésotérique. Mais il a certainement lu Xénophane et il a subi, comme tant d'autres nobles intelligences de son temps, l'influence générale exercée sur les conceptions religieuses par les progrès de la pensée grecque.

Même esprit dans sa morale : il suit la tradition en l'épurant. La faiblesse de l'homme est grande; elle n'est point sans espérance. Avec l'aide des dieux, l'homme peut arriver au bonheur et à la gloire.

Êtres éphémères, que sommes-nous, que ne sommes-nous pas? L'homme est le rêve d'une ombre. Mais quand les dieux dirigent sur lui un rayon, un éclat brillant l'environne, et son existence est douce[1].

Pindare est rempli de fortes paroles sur les misères humaines; mais sa mélancolie n'a rien de faible ni de découragé; il est, malgré tout, le chantre de la vie heureuse. Les biens qu'il célèbre n'ont rien de raffiné : c'est la jeunesse, qu'escortent la beauté et l'amour; c'est la richesse, la puissance, la gloire. Il forme son idéal des brillants spectacles que la réalité lui offre à Olympie, à Delphes, à Némée.

La condition du bonheur, c'est la vertu, au sens antique du mot, c'est-à-dire l'ensemble des qualités intellectuelles, morales et physiques. La vertu vient des dieux. L'industrie humaine n'achève rien sans les Grâces, c'est-à-dire sans l'aide des dieux. Les vertus les plus belles sont celles que les dieux ont plantées de leurs propres mains dans les âmes humaines. Ce n'est pas seulement l'individu, c'est toute la race que les dieux rendent forte ou faible. Les vertus de l'individu lui viennent de sa race. Un fort sentiment aristocratique pénètre toutes ces conceptions.

1. *Pyth.*, VIII, 135 et suiv.

Cette morale ne se laisse pas discuter, elle commande et s'impose. Pindare ne converse pas, comme Simonide, avec une fine dialectique : il proclame des lois éternelles et rend des oracles.

Quels oracles et quelles lois? — S'il s'agit de la cité, son idéal est fait de bon ordre et de discipline : les vieilles lois doriennes d'Ægimios, la divine *eunomie* assurée par le gouvernement des sages, voilà ce qu'il demande. — Dans la vie privée, honorer les dieux et respecter ses parents, voilà les deux premières prescriptions. Il faut être juste envers les hommes; mieux encore, il faut être doux envers eux, prompt au pardon, ennemi de la flatterie, ami de la vérité. Sur la bonté de Théron, sur la douceur de l'amitié, il a des paroles exquises :

> Les grains de sable défient nos calculs; mais les joies que cet homme a procurées aux autres, qui pourrait les compter[1] ?
> Les amis sont utiles en bien des manières; ils le sont surtout dans la peine; mais la joie aussi cherche le regard fidèle d'un ami[2].

Inutile d'ajouter qu'il n'oublie pas, parmi les vertus essentielles, la modération, si souvent célébrée par tous les moralistes de la Grèce, ni l'énergie courageuse τόλμα, dont ses clients ordinaires, les vainqueurs des jeux agonistiques, lui offraient sans cesse l'exemple.

Cette élévation naturelle d'idées donne à ses éloges un caractère de dignité très remarquable. Pindare, qui passe sa vie à louer, n'est pas un flatteur. Il a conscience de son mérite propre et tient à son indépendance. Il veut, suivant un mot que lui prête un biographe, vivre pour lui, et non pour les autres. Sa fierté de poète le préserve des basses complaisances. Pour rendre la beauté de ses propres chants, il a une foule d'images brillantes et nouvelles : il se

1. *Olymp.*, II, 179.
2. *Nem.*, VIII, 71.

compare à un sculpteur qui créerait des statues ailées et vivantes[1], à l'aigle de Zeus qui, d'un coup d'aile, monte jusqu'au ciel, laissant derrière lui la bande criarde des corbeaux[2]. Il sait la grandeur du service qu'il rend aux rois mêmes dont il fait l'éloge : en les nommant, il les rend immortels. Cela lui permet de garder, dans la courtoisie nécessaire de l'éloge, l'attitude d'un homme libre. Il est l'ami, et, par sa gloire, presque l'égal de ses hôtes princiers. Avec de la prudence et du bon goût, il peut leur faire accepter même de sages conseils. Pindare excelle dans ce rôle délicat. Les odes qu'il compose pour Hiéron et pour Arcésilas montrent clairement ce qu'il croyait avoir le droit de dire et à quelles conditions. Les leçons qu'il adresse à ses hôtes restent générales dans la forme, même quand elles sont particulières par l'intention. Point d'allusions malignes, bien entendu, ni d'épigrammes, en dépit de certains scoliastes. On connaît le mot de Louis XIV à un prédicateur indiscret : « Mon Père, j'aime à prendre ma part d'un sermon, je n'aime pas qu'on me la fasse. » Pindare n'est pas ce prédicateur indiscret, mais il n'est pas davantage un flatteur à gages. Avec son goût inné pour la règle, pour l'ordre, pour la morale impérative, avec la fière conscience qu'il avait de son génie, il tournait volontiers ses éloges mêmes en conseils et en exhortations.

Son art d'écrivain, comme il arrive chez les artistes de premier ordre, est merveilleusement d'accord avec la nature de sa pensée. Ce qui est proprement sa marque, en dépit des nuances qui tiennent à la diversité des circonstances ou des genres, c'est une manière tout à fait originale de voir les choses de haut et d'ensemble, d'un regard profond, mais synthétique et sommaire. Il n'analyse pas : en ce sens, il n'est pas ionien ni attique. Dans la peinture d'un objet

1. *Ném.*, V, 1 et suiv.
2. *Olymp.*, II, 154 et suiv.

ou d'une idée, il va droit à l'impression dominante, et il la rend avec une vigueur concentrée et brève. Un trait, un mot lui suffisent; mais ce mot est pénétrant, ce trait brille comme la foudre. La vivacité de ses impressions ressemble parfois à l'émotion d'une sensibilité profonde : il ne faut pas s'y tromper pourtant; toutes ces émotions se jouent dans la région supérieure des idées générales et des belles images : son lyrisme, pour employer l'expression grecque, est *hésychastique;* il a plus de haute raison et moins de sensibilité vraie que Simonide. L'absence d'analyse fait paraître son style rapide; mais, d'autre part, comme aucune passion ne l'entraîne vers un but désiré, le mouvement général de sa pensée est d'une ampleur noble et magnifique. Horace le compare à un fleuve débordé[1]. L'image est belle et juste. Ce torrent, aux eaux vastes, agitées, profondes, représente bien l'immense déroulement de ce style synthétique, tumultueux parfois dans le détail, mais animé dans l'ensemble d'un mouvement large et imposant.

Le dialecte de Pindare est ce dorien général et littéraire qui est devenu, depuis Stésichore, la langue consacrée du lyrisme d'apparat.

Son vocabulaire est d'une extrême hardiesse. Il abonde surtout en images, en métaphores brillantes, en périphrases expressives, en épithètes, en alliances de mots neuves et saisissantes. La nature visible tout entière se réfléchit dans son imagination; mais en même temps sa pensée, déjà philosophique, pénètre la nature et la spiritualise. L'abstrait et le concret se mêlent dans son style de la manière la plus surprenante, le rendant à la fois plastique et philosophique, imagé et général. Parlant des Symplégades, ces rochers qui se resserrent l'un contre l'autre pour étouffer les navigateurs, il dit : « l'inexpugnable mobilité des pierres qui se rapprochent ». Ailleurs, Jason invoque « les élans, rapides conducteurs, des vents et des flots ». Il aime aussi à

1. *Odes*, IV, 2, 5-8.

mettre les mots abstraits au pluriel, comme pour agrandir l'idée. De même encore, selon le précepte de Buffon, il aime le mot « le plus général », celui qui fait voir, non seulement l'objet particulier, mais le caractère de cet objet : la victoire de son héros s'appelle constamment dans ses vers τιμά, χάρις, γέρας. Tous ces traits, plus ou moins communs aux divers poètes lyriques grecs, se rencontrent chez Pindare dans une abondance extraordinaire, et donnent à son style un prodigieux éclat. Il en est de même de ces épithètes composées (διπλαῖ λέξεις) que tous les poètes lyriques avaient le droit de créer très librement, mais dont il use plus que personne, ou du moins avec plus de hardiesse que personne. Et surtout, ces différentes hardiesses, ces figures que nous distinguons dans nos classifications, se mêlent dans son style, se superposent les unes aux autres, et leurs rayons s'y entrecroisent en jetant mille feux à la fois. Nulle part on ne trouve plus souvent que chez lui des vers absolument intraduisibles dans une langue analytique comme le français.

Sa phrase est souvent courte. Mais souvent aussi elle est fort longue, et arrive à dépasser l'étendue d'une strophe entière. Dans ce cas, elle n'est jamais périodique à la façon d'une phrase oratoire : c'est un flot de souvenirs, d'images qui se réveillent l'une l'autre dans la mémoire du poète à mesure que son chant se déroule ; il procède par brusques associations d'idées, non par enchaînement logique. La phrase n'est pas articulée ; elle semble toujours sur le point de finir et repart sur une liaison peu serrée. A la lecture, ces longues phrases semblent flottantes : mais elles étaient faites pour la musique, qui mettait en valeur les beaux mots lumineux dont elles sont faites.

Quand Pindare raconte, il ne s'astreint pas, comme un poète épique, ou même comme un Ionien, à suivre la marche régulière des événements, à les mettre successivement sous nos yeux : il procède par allusions vives et bril-

lantes ; il court d'un tableau à un autre tableau ; il y entremêle des maximes, il ne trace qu'un résumé, qu'il écrit, pour ainsi dire, en lettres d'or.

La composition des odes de Pindare a donné lieu à de longues et fastidieuses discussions chez les modernes. Au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, les adversaires des anciens, bons raisonneurs, mais peu poètes et fort étrangers à l'antiquité, se scandalisaient ou s'amusaient des « digressions » de Pindare. Boileau, de son côté, estimait que, dans l'ode,

Souvent un beau désordre est un effet de l'art,

sans trop savoir, d'ailleurs, en quoi consistait au juste un « beau désordre ». De nos jours, les érudits qui se sont appliqués à justifier Pindare de ces reproches traditionnels ont parfois exagéré d'une manière un peu ridicule l'unité des odes pindariques. En réalité, la question est assez simple et ne méritait pas toutes les controverses qu'elle a suscitées.

D'abord, ces prétendues digressions, c'est-à-dire les parties mythiques des odes, ont toutes un rapport assez direct avec l'occasion même de la victoire, en ce sens qu'elles sont empruntées soit à l'histoire légendaire des jeux où le vainqueur a triomphé, soit à celle de sa patrie, soit enfin à celle de sa famille. Nous avons déjà dit, à propos de Simonide, que ces légendes, pour un Grec de ce temps, étaient presque de l'histoire en même temps que de la poésie, et de l'histoire d'autant plus intéressante qu'elle était plus poétique et plus belle. L'individu n'était pas alors assez indépendant de sa race ou de sa cité pour que l'éloge de celles-ci ne fût, à ses yeux mêmes, une partie intégrante de son propre éloge.

De plus, l'art du poète, quand ce poète était un Pindare, savait subordonner la variété de ces récits à une certaine unité de ton qui faisait vraiment de tout le poème une œuvre vivante, un ζῷον ἓν ὅλον, selon la belle expression des

philosophes grecs. Il ne faut pas rétrécir cette unité, comme l'ont fait certains érudits allemands, au point de vouloir trouver dans toute ode de Pindare soit le développement rigoureux d'une idée générale, soit une sorte de portrait idéal du héros. L'unité d'un poème lyrique ne saurait avoir cette rigueur. Il y a dans chaque poème une « idée lyrique » qui en fait le centre et l'unité. Mais cette idée lyrique tient de la musique autant que de la poésie. Elle ne peut toujours se formuler en une proposition proprement dite, pas plus que l'idée musicale d'une symphonie. Il suffit qu'un certain entrelacement d'images et de pensées, qui s'appellent les unes les autres comme les notes d'un chant, soient colorées par l'imagination du poète de manière à laisser dans l'âme du lecteur ou de l'auditeur une impression générale nette et profonde. La *XIV^e^ Olympique*, d'une brièveté si gracieuse, a pour thème fondamental l'éloge des Grâces, déesses d'Orchomène : c'est autour de cette idée centrale que s'ordonnent et s'organisent toutes les idées secondaires fournies par les circonstances ; et cette unité si souple est délicieuse. Dans la *I^re^ Pythique*, qui a provoqué tant de discussions, l'idée générale n'est nulle part, et elle est partout. Elle n'est nulle part exprimée d'une manière abstraite, mais elle inspire tout le poème. Car elle consiste essentiellement dans ce parallélisme, si profondément senti et si fortement rendu, entre l'harmonie sensible de la musique et l'harmonie supérieure de la vie morale ; ou plutôt, elle est dans la superposition de celle-ci à celle-là, et dans l'intention par laquelle Pindare passe de l'éclat de la fête visible à la beauté invisible de la vertu, déjà grande dans l'âme de Hiéron, mais que ce prince doit accroître en lui chaque jour davantage.

Ajoutons qu'ordinairement les idées particulières groupées sous la domination de l'idée principale s'ordonnent d'une manière très simple. Au début, le poète rappelle l'occasion particulière de son chant; le centre de l'ode est

rempli par les mythes ; en finissant, le poète revient à son héros, énumère ses autres victoires, l'exhorte à en remporter de nouvelles. Ce plan peut quelquefois se modifier ou se compliquer ingénieusement ; mais on peut dire que c'est là le dessin normal de la plupart des odes de Pindare. De plus, la division même du poème en triades et en strophes accentue encore cette composition : il est rare que le premier et le dernier groupe d'idées ne remplissent pas chacun une triade dans les odes étendues, tandis que les mythes en occupent une, deux, ou davantage, selon la longueur du poème. La coupure, sans doute, à la fin de chaque strophe ou de chaque triade, n'est pas d'une netteté absolue ; les « enjambements » sont admis dans la pensée comme dans la phrase, mais la concordance générale est très claire.

Bien que nous n'ayons plus, en dehors des épinicies, d'autres odes complètes de Pindare, on peut affirmer que les règles générales de la composition et du style y étaient appliquées d'une manière fort analogue. A défaut des fragments, le bon sens suffirait à le prouver.

Cet art pindarique, où la grandeur et l'éclat s'associent d'une manière si originale, est plus loin de nous à beaucoup d'égards que les autres formes de l'art grec. Il répond à un état d'esprit plus particulier que l'épopée ou la tragédie. Il est par excellence l'expression de la civilisation aristocratique et à demi dorienne du commencement du v^e^ siècle. Il était naturel que ni La Motte ni même Voltaire n'y prissent un sensible plaisir. Nous sommes certainement mieux en état de sentir sa rare beauté, et de goûter, dans cette création harmonieuse, l'image la plus parfaite d'un moment fugitif de la vie grecque idéale.

16. Bacchylide. — Plus jeune que Pindare d'une vingtaine d'années, Bacchylide, neveu de Simonide, naquit, comme son oncle, à Iulis, dans l'île de Céos (aux environs de l'an 500). Sa vie paraît avoir été remplie par l'exercice

de son art et par les voyages qui en étaient la suite, sans qu'on puisse en fixer le détail avec précision. Il séjourna, dit-on, à la cour de Hiéron, en même temps que Simonide et Pindare. Trois de ses odes furent en effet consacrées au tyran de Syracuse, en 476, 472 et 468. Plutarque dit aussi que Bacchylide fut exilé de Céos : nous ne savons ni la cause ni la date de cet exil. Une de ses odes[1] fut écrite en 452. C'est la dernière date de sa vie que l'on puisse fixer avec certitude.

Ses œuvres, comme celles de Simonide et de Pindare, appartenaient à toutes les variétés du lyrisme choral. Jusqu'à l'année 1897, on ne connaissait de ses poèmes qu'une cinquantaine de fragments, dont deux ou trois seulement avaient quelque étendue. Aujourd'hui, grâce à un papyrus égyptien qui appartient au *British Museum*, nous possédons de lui vingt poèmes plus ou moins mutilés comprenant près de quatorze cents vers[2]. De ces vingt poèmes, les quatorze premiers sont des odes triomphales, les six autres appartiennent à des genres différents : il semble que ce soient un hymne héroïque, deux péans et trois dithyrambes ou fragments de dithyrambes. Les odes triomphales sont construites sur un plan analogue à celles de Pindare, ce qui montre bien que les lois de l'invention, dans ce genre, étaient fixées depuis Simonide. Des six autres poèmes, les plus curieux sont certainement les trois derniers, où il est impossible de ne pas voir des dithyrambes : nous n'avions pas un seul échantillon étendu de cette forme lyrique, qui a tenu tant de place dans l'histoire des origines de la tragédie. Le premier des trois, intitulé *Thésée*, est un dialogue,

1. L'ode VI, à Lachon. Cf. Grenfell et Hunt, *Oxyrrhynchus Papyri* (1899), II, p. 94, n. 18.

2. Bibliographie :

Édition princeps de Kenyon, *The poems of Bacchylides*, Londres, 1897. Bonne édition de Blass, *Bacchylidis carmina*, bibl. Teubner, 1898.

Traduction française de Desrousseaux, Paris (Hachette), 1898.

en quatre strophes, entre Égée, roi d'Athènes, et le chœur qui représente des Athéniens; on peut le résumer ainsi : 1re *strophe* (*le chœur*) : Que se passe-t-il, ô roi? — 2e *strophe* (*le roi*) : Un messager m'annonce le retour d'un héros merveilleux. — 3e *strophe* (*le chœur*) : Quelle sorte de héros? — 4e *strophe* (*le roi*) : Suivi de deux compagnons seulement, un tout jeune homme, presque un enfant. — Il n'y a pas d'autre exemple, dans la poésie lyrique grecque, d'un pareil dialogue, déjà tout voisin du drame. Celui-ci n'est évidemment qu'un fragment d'un poème plus étendu, mais il est singulièrement instructif. Les deux autres morceaux dithyrambiques sont assez mutilés, surtout le dernier; le premier, intitulé *Io*, est une description pathétique des voyages d'Io.

L'auteur du *Traité du sublime* range Bacchylide parmi les poètes « impeccables » dont le style est « poli et brillant de tout point[1] ». En d'autres termes, il le considère comme un poète de plus de talent que de génie. Les fragments anciennement connus justifiaient cette appréciation. Les nouveaux poèmes, sans modifier essentiellement l'impression que nous donnent les fragments, permettent de la compléter, et de rendre, en somme, à Bacchylide, une plus entière justice. Cet artiste habile était vraiment un charmant poète, moins original que Simonide, son maître et son modèle, moins grand que Pindare, qu'il imite aussi parfois, mais d'une invention curieuse et abondante, d'une imagination vive, d'un style fluide et brillant, d'une richesse verbale vraiment remarquable. Il s'appelle lui-même : « Le rossignol de Céos à la voix douce comme le miel » μελιγλώσσου... χάριν Κηΐας ἀηδόνος. Cette appréciation est d'une parfaite justesse. Sa douceur d'ailleurs s'alliait souvent à une véritable grandeur. Voici en quels termes magnifiques il compare l'élan de son ode, qu'il

1. *Sublime*, c. 33, 5.
2. III, 97-98.

envoie par delà les mers à Syracuse, avec le vol de l'aigle :

Fendant l'éther profond, bien haut, de ses fauves ailes rapides, l'aigle, messager du puissant Zeus à la foudre bruyante, se confie hardiment à sa force invincible, et les oiseaux chanteurs, de crainte, se cachent. Ni les cimes de la vaste terre ne l'arrêtent, ni les flots effrayants de la mer infatigable. Il chemine dans l'espace infini, livrant aux souffles du zéphyr sa souple chevelure, et les hommes le reconnaissent

On voit à merveille, dans ce beau passage, le procédé analytique de Bacchylide, si différent des vigoureuses synthèses de Pindare, mais si habile à concilier le souci du détail avec la grandeur de l'effet d'ensemble. Il excelle, en particulier, dans les discours, aussi copieux dans ses odes qu'ils sont rares et brefs dans celles de Pindare : Bacchylide, comme Simonide, aime à démonter une idée complexe et à enchaîner des raisons bien liées. Il a aussi de très beaux récits, brillants tour à tour ou pathétiques, comme celui de Crésus sur son bûcher ou celui de Thésée chez Minos.

Un trait qui frappe dans ses épinicies, c'est que, s'il puise ses mythes, comme Pindare, aux sources consacrées et traditionnelles, on ne voit pas toujours avec la même netteté pourquoi il a choisi tel épisode particulier, ou quelle harmonie existe entre le sens ou la couleur du récit et le ton général du poème. A cet égard, il semble que Bacchylide compose avec moins d'art ou moins de soin que Pindare : il paraît chercher le morceau brillant plus que l'harmonie de l'ensemble. C'est peut-être l'effet d'une habileté un peu blasée sur l'observation des règles; c'est peut-être aussi que Bacchylide, brillant et superficiel, ne sait pas découvrir comme Pindare, dans l'occasion particulière de son chant, ces mille dessous cachés qui donnent

à un fait sa véritable physionomie. Sa pensée est moins forte que son imagination n'est facile.

En somme, sans avoir été tout à fait de premier ordre, Bacchylide fut jugé digne par les Alexandrins de figurer dans leur *canon*, parmi les neuf plus excellents poètes de la Grèce ; la postérité ne saurait en être surprise.

17. Les poètes secondaires. — On se ferait une idée très inexacte de l'activité littéraire de la Grèce à la fin du VI^e^ siècle et au début du V^e^, si l'on bornait la production lyrique de ce temps aux œuvres des trois ou quatre grands poètes que nous venons d'étudier.

La vérité est qu'il y avait alors des poètes lyriques en foule. Mainte cité avait ses poètes comme ses chœurs de danse. Beaucoup ont disparu sans laisser de traces. D'autres n'ont guère laissé qu'un nom. Sans entrer dans une énumération inutile, il y en a pourtant quelques-uns qui méritent un rapide souvenir. Tels sont : — Lasos d'Hermioné (en Argolide), qui fut un des poètes de l'entourage d'Hipparque, et qui eut probablement l'honneur d'inaugurer à Athènes les concours dithyrambiques ; — Timocréon de Rhodes, athlète et poète lyrique, surtout connu par sa haine contre Thémistocle ; — Tynnichos de Chalcis, d'ailleurs inconnu, auteur d'un célèbre péan que Platon considérait comme « le plus beau peut-être de tous les chants » ; — Lamproclès, Athénien, auteur de dithyrambes, vanté par Aristophane pour l'inspiration généreuse de son hymne à Pallas ; — enfin, le petit groupe des femmes poètes, dont la plus célèbre est Corinne ; née à Thèbes ou à Tanagre, elle passait pour avoir enseigné à Pindare la poésie lyrique, et notamment, comme dit un biographe, « les lois des mythes », c'est-à-dire probablement l'art de les employer avec à-propos dans des odes triomphales, et de les semer, selon son mot célèbre, « à pleine main, mais non à plein sac ». D'autres récits nous la montrent luttant contre Pindare lui-même dans des

concours, et l'emportant sur lui; sur quoi Pausanias suppose malignement que son succès fut dû surtout à sa beauté.[1]

En même temps que le lyrisme arrivait à la perfection, déjà la philosophie et l'histoire s'essayaient dans la recherche de la vérité et créaient la littérature en prose.

1. D'importants fragments de Corinne ont été retrouvés sur des papyrus et publiés par Wilamowitz-Mœllendorff dans les *Berliner Klassikertexte* (fascicule V, 2e p.), 1907. Ils nous font entrevoir cette poésie locale qui avait presque entièrement disparu. Les odes de Corinne sont remplies des légendes de la Béotie. La structure métrique et le style en sont plus simples que chez Pindare. La langue se rapproche du dialecte parlé. Les poèmes de ce genre ont dû être un trésor de documents pour les poètes et les mythographes des périodes plus récentes.

CHAPITRE IX

LES DÉBUTS DE LA PHILOSOPHIE ET DE L'HISTOIRE ; LA PROSE

SOMMAIRE

I. La prose et l'esprit scientifique. — II. Signes précurseurs de l'esprit nouveau. — III. Hésitation entre la prose et la poésie. — IV. Les doctrines philosophiques. — V. L'art d'écrire chez les philosophes prosateurs. — VI. L'art d'écrire chez les philosophes poètes. — VII. Les « logographes » ; vue d'ensemble. — VIII. Principaux écrivains de ce groupe [1].

1. La prose et l'esprit scientifique. — Pendant de longs siècles, la Grèce n'a eu de littérature que sous la forme poétique. Les premiers ouvrages en prose n'apparaissent qu'au VI^e^ siècle. Pourquoi ? On a quelquefois cherché à expliquer cette apparition tardive de la prose par l'ignorance

1. Bibliographie :

Les fragments des premiers philosophes ont été publiés, dans la Bibliothèque Didot, par Mullach, *Fragmenta philosophorum græcorum*, t. I. Mais la meilleure édition, aujourd'hui, est celle de Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1903. Editions particulières : Héraclite, par Bywater (Oxford, 1877), Parménide, par Diels (Berlin, 1897). — Les fragments des logographes sont recueillis dans les *Fragmenta historicorum græcorum* de C. Müller (Bibl. Didot), surtout dans les tomes I et II, et les *Addenda* du tome IV.

A consulter :

P. Tannery, *Pour l'Histoire de la science hellène*, Paris, 1887, où tous les fragments des philosophes, de Thalès à Empédocle, sont traduits en français. — Gomperz, *Les Penseurs grecs* (trad. Reymond), 2^e^ édit., Paris, 1909.

de l'écriture et par le manque de papyrus. Mais ces raisons sont mauvaises. D'abord, l'écriture était connue en Grèce depuis fort longtemps à cette date : les poèmes d'un Archiloque ne pouvaient se conserver que par l'écriture; au milieu du VI^e^ siècle, des aventuriers grecs au service de Psammétik I^er^, roi d'Égypte, gravaient leurs noms et quelques phrases sur les jambes de deux statues colossales, en Nubie : l'écriture était donc alors déjà d'un usage vulgaire; d'ailleurs, l'étude même de l'alphabet grec prouve que l'introduction de l'écriture remonte, sinon au fabuleux Cadmus, du moins à une période fort ancienne des relations entre la Phénicie et la Grèce. Quant au papyrus, avant son importation en Grèce, sous le règne d'Amasis, on s'en passait très facilement en recourant à des peaux préparées (διφθέραι) qui étaient une sorte de parchemin, et dont l'usage est attesté notamment par Hérodote [1].

Si l'on n'écrivait pas d'ouvrages en prose, c'est que le besoin n'en existait pas. Depuis longtemps, les temples renfermaient des listes (ἀναγραφαί) de prêtres et de prêtresses, de vainqueurs aux jeux; des notes relatives à des prodiges ou à des épidémies; des offrandes ornées d'inscriptions, des recueils d'oracles. Dans les prytanées des villes, on trouvait des listes de rois et de magistrats, des traités, des lois, des actes publics. Mais tout cela n'est pas de la littérature. La littérature historique ne commence qu'au moment où le dépôt d'archives suscite le livre d'histoire. De même, il n'existe une littérature philosophique qu'à partir du jour où un homme, non content de noter des observations d'une utilité immédiate, essaie d'en faire une synthèse d'un caractère général. L'apparition de cette chose nouvelle, le livre d'histoire ou de philosophie, suppose une curiosité purement intellectuelle. Une chose vraie (ou considérée comme telle) excite l'intérêt par cela seul qu'on la croit telle, quelle que soit d'ailleurs la part de beauté ou

1. Hérodote, V, 58.

d'émotion qu'elle comporte. La poésie avait été le langage naturel de la sensibilité et de l'imagination. La prose commence avec les premiers germes de l'esprit scientifique.

2. **Signes précurseurs de l'esprit nouveau.** — Cet esprit scientifique, si nouveau, se manifeste avec force, vers le milieu du VI^e^ siècle, dans des ouvrages de philosophie et d'histoire. Mais il apparaît aussi dans d'autres branches de la pensée, et jusque dans la poésie. On le voit, depuis longtemps, se former et grandir, et il est à propos de rappeler brièvement ces symptômes.

Après la poésie homérique, toute dramatique et passionnée, voici, d'une part, la poésie cyclique et la poésie généalogique, où se montre un souci d'enchaînement et de chronologie ; puis la poésie théogonique, déjà philosophique par son désir de faire de la théologie grecque un système ; ensuite, le lyrisme et l'élégie, où la philosophie morale se développe.

Au VI^e^ siècle, la religion grecque subit une transformation assez importante par le développement considérable des mystères. Quelle qu'en soit l'origine, c'est à ce moment qu'ils arrivent à leur plein éclat. Cela tient à ce qu'ils répondent à un besoin nouveau des esprits, besoin suscité par les progrès de la réflexion. La vieille justice divine semble insuffisante ; on la corrige. On y introduit plus de raison, plus de douceur, plus d'efficacité. Des moyens de purification permettent d'apaiser la colère des dieux ; l'initiation assure à ceux qui l'ont reçue une destinée heureuse après la mort. De là toute une littérature, chants de purification (καθαρμοί), récits sacrés (ἱεροὶ λόγοι), vers orphiques, poèmes mystiques, épopées religieuses, qui se sont multipliés alors avec une extrême abondance, sous les noms d'Orphée, de Musée, de Linos, d'Épiménide, d'Aristée de Proconnèse. Nous n'avons pas à étudier toutes ces œuvres, fort mal connues aujourd'hui, et qui appartiennent à l'éru-

dition plus qu'à l'histoire de la littérature. Mais il est nécessaire de n'en pas omettre la mention.

Vers le même temps, à Delphes probablement, se forme la légende des Sept Sages : Thalès, Pittakos, Bias, Solon et quelques autres dont les noms varient. Dès le début du v^e^ siècle, on se représentait ces personnages, si différents les uns des autres, comme une sorte de confrérie se réunissant de temps en temps, à Delphes ou ailleurs, pour échanger des observations morales. On leur attribuait une foule de proverbes, de maximes, de préceptes moraux, comme le célèbre Γνῶθι σεαυτόν ou le non moins célèbre Μηδὲν ἄγαν ; légende évidemment très fausse, si on la prend au pied de la lettre, mais qui renferme pourtant une idée vraie : c'est que le début du vi^e^ siècle, où elle place la vie des Sept Sages, se distingue des âges précédents par un goût plus vif des choses réelles, par une disposition réfléchie et observatrice qui va devenir l'esprit scientifique et enfanter la prose.

La légende d'Ésope peut être rapprochée de la précédente. On attribuait à Ésope de petits récits familiers, d'un caractère allégorique et moral, où les animaux jouaient le principal rôle. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui des *fables*. On faisait d'Ésope un Phrygien, un esclave, et on plaçait l'époque de sa vie au temps de Crésus. Hérodote le mentionne déjà comme un personnage fort connu[1] ; une rédaction en prose de ses fables circulait sans doute alors à Athènes. Quelle que soit l'origine des fables dites ésopiques, le seul point à noter ici, c'est que la tradition grecque, en faisant du légendaire Ésope un contemporain de Crésus, exprimait à sa manière la convenance qu'elle reconnaissait entre cette sorte de morale familière et l'âge où la prose avait commencé à paraître.

3. Hésitation entre la prose et la poésie. — Bien que la prose fût le procédé d'expression le mieux approprié au

1. Hérodote, II, 134.

nouvel état de la pensée grecque, et bien que cette convenance eût été sentie dès l'origine, il y eut d'abord quelques hésitations. D'importants ouvrages philosophiques furent écrits en vers, et, même en histoire, cette confusion des deux genres n'est pas sans exemples. De plus, comme les premiers prosateurs avaient tout à créer, il y eut quelque incertitude dans la formation du style nouveau. En général, ces vieux écrivains voulaient écrire comme ils parlaient, avec une grande simplicité, plus soucieux de vérité que de beauté littéraire. Mais les réminiscences poétiques involontaires devaient se mêler forcément à leur langage : la simplicité parfaite n'est guère la qualité des débutants. D'autre part, quelques-uns sentaient confusément que la prose aussi est capable de beauté, mais ils ne savaient où chercher les éléments de cette beauté, et ils les demandaient à l'imitation du langage poétique. Eussent-ils voulu faire autrement, ils en auraient été incapables : car ce qui fait la beauté d'une grande prose, c'est avant tout la perfection même des qualités de logique et d'analyse qui sont la raison d'être de la prose. Or, à cette date, l'analyse et la logique étaient insuffisantes chez les plus grands esprits. Les idées se juxtaposent sans se lier, et chacune est énoncée d'une manière sommaire. La phrase est courte et le mouvement du style un peu enfantin. Les cent premières années de la prose grecque sont une période de débuts, c'est-à-dire de tâtonnements.

Un des plus anciens monuments de la prose grecque était un ouvrage de Phérécyde de Syros, intitulé d'une façon bizarre et obscure : Ἑπτάμυχος (quelque chose comme l'*antre aux sept replis*). C'était une sorte de théogonie mystique. Il nous en reste quelques phrases, dont plusieurs ont été retrouvées récemment. On y voit très clairement les caractères dont nous parlions tout à l'heure. L'ouvrage débutait ainsi : Ζὰς μὲν καὶ Χρόνος ἔσαν καὶ Χθονίη. Χθονίῃ δὲ οὔνομα

ἐγένετο Γῆ, ἐπειδὴ Ζὴς γέρας διδοῖ. C'est là un style qui rappelle Hésiode plus que Platon.

Arrivons aux philosophes et aux historiens proprement dits, c'est-à-dire aux véritables fondateurs de la prose.

4. Les doctrines philosophiques. — Nous n'avons pas à faire ici l'histoire de la vieille philosophie grecque. Quelques mots à ce sujet suffiront pour l'intelligence des faits littéraires qui correspondent à ce mouvement d'idées.

La philosophie grecque naquit le jour où un penseur essaya de trouver une explication rationnelle et systématique de l'ensemble des choses. L'honneur de cette initiative était attribué par les Grecs à Thalès de Milet, qui vivait au début du VI^e^ siècle. Initié, dit-on, aux connaissances astronomiques des Chaldéens, il ne se borna pas à prédire des éclipses ou à expliquer les phénomènes météorologiques. Il eut cette conception grandiose que tout ce qui existe avait une origine commune et que c'était l'eau qui était la matière primordiale du monde. Après lui, d'autres Ioniens, Anaximandre, Anaximène, fidèles à l'idée d'une matière primitive, la conçoivent différemment : pour Anaximandre, c'est un « indéfini » (ἄπειρον) d'où les choses se séparent ou se distinguent, et d'abord l'eau, qui engendre les premiers êtres vivants; pour Anaximène, c'est l'air qui, par raréfaction, produit le feu, et, par condensation, l'eau et la terre. Anaximandre était d'ailleurs, comme Thalès, un savant : on lui attribuait la confection d'un gnomon et celle de la première carte géographique qui eût été faite en Grèce[1]. Héraclite, le dernier en date des Ioniens, met à l'origine des choses le feu, principe de mouvement et de vie, qui transforme incessamment toutes les apparences : « tout s'écoule », dit-il, et le fond de l'être, c'est une mobilité infinie. La théorie d'Héraclite était à la fois le terme final de la physique ionienne et une réponse aux doctrines éléatiques.

Car, tandis que les Ioniens construisaient leurs systèmes,

1. Strabon, I, 11.

d'autres penseurs, suscités sans doute par l'exemple de Thalès, se livraient à des recherches analogues, mais dans des voies différentes.

C'est d'abord, vers le milieu du VI^e^ siècle, Pythagore, fondateur d'une morale et initiateur d'un genre de vie ascétique, aussi bien que créateur d'un système métaphysique. Grand mathématicien, réformateur de la théorie musicale, il voit le principe de tout dans l'harmonie, dans les nombres, sans lesquels la matière, amorphe et inerte, ne s'élève pas jusqu'à l'être. C'est ensuite Xénophane, de Colophon, poète avant d'être philosophe, postérieur à Pythagore, puisqu'il le nomme dans ses vers comme un personnage déjà célèbre, et qui, dans la seconde moitié du VI^e^ siècle, proclame que le monde sensible n'est qu'une apparence vaine, que la racine des choses, invisible aux sens, est dans l'Unité, et que la seule chose qui existe véritablement, c'est l'Être un et immuable. Après lui, Parménide d'Élée, son disciple, reprend sa thèse et la soutient avec une dialectique infatigable.

Viennent alors, d'une part, des conciliateurs, comme Empédocle; de l'autre, des esprits qui essaient de pousser plus avant dans quelqu'une des voies déjà ouvertes avant eux. Empédocle, né à Agrigente dans le premier quart du V^e^ siècle, essaie de combiner toutes les doctrines antérieures : il compose l'Unité totale à l'aide des quatre éléments des Ioniens, par une série d'actions et de réactions, Amour et Haine, qui ne sont pas sans rappeler la mobilité chère à Héraclite. Leucippe, vers le même temps, fondait la doctrine atomistique, destinée à une si longue fortune. Anaxagore, enfin, né à Clazomènes vers le début du V^e^ siècle, mais dont l'activité philosophique semble avoir été postérieure à celle d'Empédocle et de Leucippe, admet à l'origine des choses des éléments éternels, en nombre infini et de petitesse infinie, d'abord confondus en une sorte de chaos, puis distingués et organisés par un principe de vie qu'il

appelle l'Esprit (Νοῦς) : c'est la première fois que l'Intelligence apparaît dans un système philosophique comme un élément actif, comme une source d'organisation et de vie. Diogène d'Apollonie, qui reprit après Anaxagore les idées d'Anaximène, fit sans doute l'effet d'un attardé, car sa réputation ne fut jamais aussi grande que celle de ses illustres contemporains.

Après toutes ces tentatives hardies, plus fécondes en belles hypothèses qu'en démonstrations rigoureuses, l'heure du scepticisme était venue. Battre en brèche ces constructions imposantes et fragiles fut l'œuvre des sophistes. Nous retrouverons ceux-ci un peu plus tard ; car l'entrée en scène de la sophistique ouvre une nouvelle période dans l'histoire de la pensée grecque.

5. **L'art d'écrire chez les philosophes prosateurs.** — Ni Thalès, ni Pythagore, ni Leucippe n'avaient écrit : si leurs doctrines ont laissé des traces profondes, c'est qu'elles ont été recueillies par des disciples qui les ont fait connaître à la postérité. Quant aux philosophes qui ont composé des ouvrages, ceux qui ont écrit en prose ont été les plus maltraités par le temps, de sorte qu'il nous est difficile de juger leur talent en pleine connaissance de cause. Le titre habituel de tous ces ouvrages paraît avoir été : Περὶ φύσιος, *Sur la Nature*, ou, plus exactement, *Sur l'Origine des choses*. Il ne nous en reste que des débris, dont la plupart même sont d'une brièveté désespérante.

On entrevoit, dans quelques phrases d'Anaximandre, une sorte de grandeur religieuse et poétique. D'Anaximène, il ne subsiste absolument rien ; Diogène Laërce loue la simplicité de son langage, emprunté au pur ionien : nous sommes obligés de l'en croire sur parole.

Héraclite nous est mieux connu, grâce au nombre de ses fragments et à une originalité si forte qu'elle éclate dans les moindres mots. On le surnommait « l'obscur » (ὁ σκοτεινός), et les anciens ont surtout signalé les défauts de

son style. Mais ils en jugeaient par comparaison avec l'idéal de netteté élégante que la rhétorique des temps postérieurs avait créé. Nous sommes plutôt frappés de ses qualités, qui, pour n'être pas conformes aux règles courantes, n'en sont pas moins d'un ordre supérieur. L'obscurité d'Héraclite, moins grande qu'on ne le dit parfois, ne vient pas tant des mots eux-mêmes ou d'une forme de phrase vicieuse, que de la nouveauté extraordinaire des idées, du choc imprévu, rapide, qui rapproche brusquement les contraires pour les concilier dans l'unité mobile d'une évolution sans fin. Héraclite n'analyse pas ses idées, il ne les rend pas persuasives par le soin d'en montrer la liaison intime. Au contraire, il prend plaisir à les heurter violemment les unes contre les autres, avec une imagination vive et une sorte de passion qui anime tout son style. De là des phrases étranges au premier aspect, mais qui se gravent, qui pénètrent, et qu'on n'oublie plus : « La seule sagesse est de connaître la pensée qui gouverne toutes choses à travers tout : elle veut et ne veut pas qu'on l'appelle Zeus[1] » ; c'est-à-dire que le nom importe peu, pourvu qu'on ne l'entende pas comme le vulgaire. Ou encore : « Les dieux sont mortels et les hommes immortels; la mort des uns est la vie des autres[2] » ; c'est-à-dire qu'un homme est fait de la même substance qu'un dieu, mais que cette substance chez l'homme est dans un état moins subtil, moins igné : un homme est, pour ainsi dire, un dieu qui s'éteint. Et de même : « L'âme la plus sèche est la plus sage[3]. » Héraclite n'est d'ailleurs pas toujours obscur ; il y a chez lui des maximes d'une énergie fort claire :

Faire des prières à des statues, c'est parler à des maisons, sans savoir ce que sont les dieux et les héros[4].

1. Fragm. 12 et 55 (Mullach), qui doivent être réunis.
2. Fragm. 62.
3. Fragm. 72.
4. Fragm. 61.

Le plus sage des hommes, à côté des dieux, n'est qu'un singe [1].

Ce qui manque à Héraclite, c'est ce que l'art pourra donner, l'habileté à ménager ses richesses et à les faire valoir. Mais il possède déjà les dons essentiels que rien ne remplace.

D'Anaxagore (début du v[e] siècle) nous possédons dix-sept fragments, dont un de près d'une page. Diogène Laërce dit d'un de ces morceaux qu'il s'y trouve de l'agrément et de la grandeur. La douceur vient surtout du dialecte ionien, dont se servait Anaxagore. Quant à la grandeur, elle naît du fond des choses. La personne de l'écrivain semble avoir été aussi complètement absente de son livre qu'elle pourrait l'être d'un livre de géométrie: nulle passion, nulle imagination même, si l'on regarde au détail de l'expression. Il ne discute pas: il énonce des vérités certaines en style d'oracle. Ses contemporains l'appelaient par raillerie l'*Intelligence* [2]; l'épigramme est juste, et elle indique bien le caractère élevé, clair, froid, de son style.

Diogène d'Apollonie, moins grand par la pensée, a déjà plus d'habileté technique que ses prédécesseurs, plus de cette souplesse dialectique qui sait expliquer les idées et qui est l'une des qualités essentielles de la prose. Dorien de naissance, il emploie le dialecte ionien, qui était alors celui de la prose philosophique, et le manie avec une simplicité vraiment gracieuse. Lui-même d'ailleurs en avait le sentiment, car les premières lignes de son ouvrage appelaient l'attention du lecteur sur la nouveauté de son style: « Il me semble qu'au début de tout discours, il convient de présenter un principe assuré *dans un langage simple et grave.* »

6. **L'art d'écrire chez les philosophes poètes.** — Tandis que la prose en était encore à balbutier, la poésie avait déjà

1. Fragm. 43.
2. Plutarque, *Périclès*, 4.

une longue et glorieuse tradition. Elle savait tout dire, avec finesse et avec force. Il en résulte que les philosophes qui ont écrit en vers sont bien plus habiles dans l'expression des idées philosophiques que leurs rivaux les prosateurs, et que certaines mêmes des qualités de la bonne prose, sans parler de celles qui sont propres à la poésie, se rencontrent parfois davantage dans leurs poèmes.

Xénophane, avant d'être un philosophe, paraît avoir été simplement un poète. Il était né à Colophon, tout à fait au commencement du VI^e^ siècle, et c'est seulement dans la dernière partie de sa vie semble-t-il, qu'il publia son poème philosophique ; il avait dû être attiré vers ces études nouvelles par la renommée de ceux qui venaient de les inaugurer. Sa vie, qui dura près d'un siècle, se passa en grande partie hors de Colophon. Il quitta sa patrie de bonne heure, parcourut le monde grec occidental, et, après la fondation d'Élée par les Phocéens (vers 544), s'y fixa sans doute, puisque c'est là que sa doctrine fit école, et que, d'ailleurs, il avait chanté la fondation de la cité dans un poème épique.

Outre ce poème épique, Xénophane avait composé des élégies. Il en subsiste quelques beaux fragments, où la sagesse s'anime de passion, et dont la forme est fort élégante. Il dit des nobles de Colophon :

> Ils se rendaient à l'agora tout vêtus de pourpre, au nombre de plus de mille, pleins d'orgueil, fiers de leurs gracieuses chevelures, couverts de fins parfums[1] !

Les athlètes, si aimés et admirés de la Grèce de ce temps, ne lui inspirent pas plus de sympathie que ces nobles fastueux ; il méprise leur art, et dit fièrement :

> ... Bien au-dessus de la force des hommes et de la vitesse des chevaux s'élève notre sagesse[2].

1. Fragm. 20.
2. Fragm. 19

Dans ces derniers mots, c'est déjà le philosophe qui parle. Ailleurs, c'est simplement un moraliste aimable, qui fait songer à Solon :

Voici que le sol de la pièce est purifié : les mains sont nettes, les coupes brillantes ; l'un présente aux convives des couronnes, l'autre, dans une coupe, offre un agréable parfum. Le cratère se dresse, source de joie. Le vin, dans la terre cuite, est prêt, abondant, doux, parfumé ; l'encens remplit l'air de ses suaves effluves. L'eau est fraîche, douce et pure. Des pains blonds sont servis ; la table en fête est chargée de fromage et de miel. L'autel, au milieu, est couvert de fleurs. La demeure tout entière résonne de chants et d'allégresse. Tout d'abord, des hommes sages chanteront la divinité par de pieuses et pures paroles, en faisant des libations et en demandant la faveur d'être justes. Voilà, mes amis, ce qui convient mieux que les orgies : buvons de manière à pouvoir encore, si l'âge n'a pas brisé nos forces, regagner notre demeure sans l'aide d'un esclave [1].

Les fragments philosophiques de Xénophane sont en vers hexamètres et semblent avoir appartenu à un poème unique, intitulé peut-être, comme les écrits des Ioniens, Περὶ φύσιος. Ces fragments sont fort peu nombreux et ne comprennent qu'une trentaine de vers. Les uns se rapportent à l'illusion des hommes qui prennent les apparences sensibles pour la réalité. Les autres sont relatifs aux qualités de l'Être un et immuable. Parmi les erreurs des hommes, celle qui provoquait surtout sa verve était l'idée, absurde suivant lui, qu'ils se faisaient des dieux. La théologie d'Homère et de la religion traditionnelle, l'anthropomorphisme de toute la Grèce lui inspirent le même mépris qu'au Polyeucte de Corneille :

Tous les crimes sont prêtés aux dieux par Homère et par Hésiode ; tout ce qui, parmi les mortels, est objet de blâme et de réprobation, toutes les actions honteuses remplissent leurs chants : vols, adultères, tromperies réciproques [2].

Si les bœufs et les lions avaient des mains, s'ils savaient des-

1. Fragm. 21.
2. Fragm. 7.

siner comme les hommes, ils feraient des dieux à leur propre ressemblance ; les chevaux les représenteraient semblables à des chevaux, les bœufs à des bœufs, avec une forme et des membres semblables aux leurs [1].

Parménide d'Élée, qui florissait dans le premier quart du v[e] siècle, semble n'avoir écrit qu'un seul poème, intitulé peut-être aussi Περὶ φύσιος. Dans un très beau prélude, heureusement conservé, il racontait comment les coursiers dociles qui mènent sa pensée où il veut l'avaient entraîné sur son char rapide, guidé par les filles du Soleil, jusqu'aux portes du Jour et de la Nuit : les portes, s'ouvrant à la voix des Héliades, lui avaient donné accès auprès de la Vérité. Ici commençait la première partie du poème, consacrée à « la Vérité » (τὰ πρὸς ἀλήθειαν), c'est-à-dire à la science rationnelle de l'Être un, immuable, éternel. Une seconde partie traitait de « l'opinion », c'est-à-dire des théories simplement vraisemblables qu'on peut faire sur les apparences sensibles des choses. Cette seconde partie est extrêmement mutilée. La première, quoique fort endommagée, présente assez de parties suivies pour que nous puissions encore nous rendre compte du rare mélange de vigueur dialectique, de conviction inébranlable, de passion intellectuelle qui faisait l'originalité et le rare mérite de Parménide :

Comment veux-tu que l'Etre soit né? En quelle manière? De quelle origine? D'où lui viendrait son accroissement? Du non-être? *Je te défends* de le dire et de le penser. On ne peut ni dire ni penser que l'Etre ne soit pas. Et quelle nécessité l'eût fait être? Pourquoi plus tôt ou plus tard? Il n'y a dans l'Etre ni naissance ni commencement. Il est absolument ou il n'est pas, et nulle force d'argument ne permettra jamais que rien en sorte qui ne soit lui. Qu'il puisse naître ou mourir, *c'est ce que ne souffre pas la Justice, détendant les chaînes dont elle le tient serré.*

Un pareil langage était alors d'une étrange nouveauté. Zénon et Mélissos, qui continuèrent après Parménide

1. Fragm. 5.

l'École d'Élée, furent avant tout des disputeurs, les premiers maîtres de l'*éristique*. On peut dire que Parménide, quoique vraiment poète à beaucoup d'égards, était bien digne d'avoir de tels disciples.

Empédocle, comme Xénophane, avait composé divers ouvrages. Né à Agrigente, en Sicile, dans le premier quart du v[e] siècle, il appartenait à une illustre et riche famille. Il refusa, dit-on, la royauté. Sa curiosité était universelle. Il connut tous les systèmes de ses prédécesseurs. Il fut ingénieur, médecin, mystique, et, à ce qu'il semble, un peu charlatan : ses propres vers nous le montrent entouré d'une pompe bizarre, promettant la guérison de tous les maux et se donnant pour un dieu[1]. Un pareil personnage prêtait à la légende : on lui prêta mille aventures étranges. Sa mort fut racontée de diverses manières : la tradition la plus connue est celle qui le fait périr dans le cratère de l'Etna, où il s'était lui-même précipité[2]. Aristote nous apprend qu'il avait alors soixante ans[3]. Il avait composé des chants de purification (Καθαρμοί), un poème sur la médecine, d'autres ouvrages moins importants, et en outre un poème Περὶ φύσεως, en trois livres probablement. De tous ces vers, fort nombreux, quatre cent cinquante environ sont arrivés jusqu'à nous.

La terminologie de son système, avec ces forces personnifiées qu'il appelle l'Amour et la Discorde, avec son Sphæros arrondi qui est l'Être un et multiple, immobile et changeant, étonne d'abord et semble bizarre. Elle ne saurait faire oublier la puissance de son esprit, l'ampleur facile de son exposition, l'éclat même de son style. Voici un fragment, ingénieux et pittoresque, qui est d'un abord moins rébarbatif.

Quand les peintres, savamment instruits dans leur art, font un tableau pour l'offrir à un dieu, ils prennent dans leurs mains

1. Vers 397-413 et 462-470 (Mullach).
2. Diog. Laërce, VIII, 69 et suiv.
3. Dans Diog. Laërce, *ibid.*, 52 et 74.

des substances diversement colorées, ils les mêlent suivant l'harmonie, plus des unes et moins des autres, et avec elles façonnent des images qui reproduisent toutes les variétés des êtres; ils font des arbres, des hommes et des femmes, des bêtes sauvages, des oiseaux, des poissons nourris au sein des eaux, et des dieux à la longue existence, comblés d'honneurs. De même, ne laisse pas ta pensée s'égarer, au point de croire qu'il y ait ailleurs (que dans les quatre éléments) aucune autre source des êtres mortels, quelque innombrables qu'en soient les espèces; mais retiens fermement cette parole, que la divinité elle-même te fait entendre[1].

7. **Les logographes; vue d'ensemble.** — Les premiers historiens grecs sont ordinairement appelés *logographes*[2] (λογογράφοι ou λογοποιοί), c'est-à-dire « auteurs de récits en prose », par opposition aux poètes (ἐποποιοί ou μυθοποιοί). Strabon, qui pouvait lire encore beaucoup de ces vieux récits, nous apprend d'ailleurs qu'entre eux et ceux des poètes, il n'y avait guère que la différence du mètre : même absence de critique, même amour des légendes dans les uns et dans les autres[3]. Les sujets traités par les logographes étaient empruntés au passé le plus lointain et le plus difficile à bien connaître : fondation de villes (κτίσεις), généalogies plus ou moins mythiques. Les événements étranges mentionnés dans les vieilles archives ou conservés par la tradition orale sont le butin qu'ils préfèrent. D'ailleurs, nul regard d'ensemble sur le monde grec ou barbare : ils s'en tiennent à la chronique locale. La narration suit son cours avec simplicité, sans philosophie, sans éloquence, mais non sans grâce : les logographes, Ioniens pour la plupart, écrivent le dialecte qu'on parlait en Ionie, avec ce naturel aisé qui a été le privilège de leur race.

Dans cette ressemblance générale, il y a pourtant quelques différences. Du VI^e^ au V^e^ siècle, il se fait un cer-

1. Vers 134-144.
2. Thuc., I, 21, 2.
3. Strabon, I, p. 18.

tain progrès dans l'esprit critique, surtout chez ceux d'entre eux qui, non contents de raconter des chroniques fabuleuses, sont en même temps des géographes, comme Hécatée de Milet; ceux-là ont voyagé ; ils ont appris à comparer et à réfléchir; ils ont recueilli des notions positives.

8. **Principaux écrivains de ce groupe.** — Une trentaine de noms de logographes sont arrivés jusqu'à nous. Mais bien peu nous sont connus par des fragments assez intéressants pour mériter une mention dans une histoire de la littérature.

Le plus ancien dont le souvenir se soit conservé est Cadmos de Milet, à peu près contemporain de Phérécyde de Syros. On lui attribuait un livre sur la *Fondation de Milet*, mais les anciens eux-mêmes ne nous donnent à son sujet que de très vagues informations.

Acusilaos, de la petite ville d'Argos, en Béotie, était un peu plus jeune que Cadmos : il a dû vivre dans la seconde moitié du VI^e^ siècle. On avait sous son nom un ouvrage intitulé *Généalogies*, en plusieurs livres. Acusilaos était un mythographe, collecteur de légendes locales ; il avait fourni des légendes à Pindare. Ses *Généalogies* commençaient au chaos; elles continuaient par Géa et l'Amour, comme dans Hésiode; elles passaient ensuite à Phoronée, le premier homme, et aux anciennes races humaines qui vivaient mille ans; elles arrivaient enfin aux races héroïques. Parfois, certaines légendes formaient de petits romans, comme celle d'Orithyie enlevée par Borée. Tout cela, évidemment, est bien loin de l'histoire proprement dite.

Mentionnons ici le Carien Scylax, né à Caryanda, qui n'est pas à proprement parler un logographe, mais qui a contribué aux progrès de la science géographique. Amiral au service de Darius, il fut chargé par lui de relever le littoral de l'océan Indien. Aristote lisait encore son *Périple*, dont les observations portaient à la fois sur la géographie physique et sur les mœurs des peuples qu'il avait visités [1].

1. Aristote, *Polit.*, VII, c. 14.

Cet ouvrage fut perdu d'assez bonne heure. Vers le milieu du IVe siècle, un nouveau *Périple*, mis également sous son nom, fit tomber dans l'oubli l'ouvrage authentique, mais arriéré.

Le grand nom de cette période est celui d'Hécatée de Milet, à la fois historien et géographe. Hécatée naquit vers 540. Il appartenait à une famille illustre. La première partie de sa vie fut remplie par de grands voyages en Europe, en Asie, en Égypte. Vers l'année 500, lorsque les Ioniens préparaient leur révolte contre la Perse, fort de son expérience de voyageur, qui lui avait montré l'étendue et la puissance de l'empire perse, il conseilla à ses concitoyens de rester tranquilles[1]. Il ne fut pas écouté. Après les premiers échecs des révoltés, il essaya de les déterminer à occuper l'île de Léros pour en faire le centre de leur résistance[2]. Il n'eut pas plus de succès que la première fois, et le désastre de Ladé fut la conséquence de ce refus des Ioniens d'obéir à ses conseils. Après la défaite définitive, il obtint du satrape Artapherne un adoucissement des conditions imposées d'abord par le vainqueur[3]. Suidas rapporte qu'il vécut jusqu'après les guerres médiques. Toute sa conduite avait été celle d'un ferme et judicieux esprit, exempt d'illusion et de défaillance. — Il avait composé deux grands ouvrages, des *Généalogies* et une *Description de la Terre*.

Les *Généalogies* racontaient, à partir de Deucalion, l'histoire des grandes familles mythiques auxquelles les Grecs rattachaient leur plus lointain passé : on y voyait figurer Hellen et ses fils, Héraclès et les Héraclides ; puis les héros étrangers, Égyptos, Cadmos, Danaos, etc. Nous sommes donc en pleine fable : Hécatée suivait la tradition de ses prédécesseurs. Il avait pourtant l'idée qu'une certaine critique était nécessaire. Son ouvrage commençait par ces

1. Hérodote, II, 143.
2. Hérodote, V, 125.
3. Diodore, X, 25, 2.

mots : « Hécatée de Milet parle ainsi : J'écris ces choses comme elles me semblent être vraies; car les discours des Grecs sont divers et, selon moi, ridicules. » En quoi consistait sa critique? D'abord, semble-t-il, en un certain rationalisme superficiel qu'il portait dans l'interprétation des mythes; ensuite, en un bon sens naturel qui lui faisait choisir, entre plusieurs traditions contradictoires, la moins extraordinaire, la plus conforme à d'autres faits connus.

Sa *Description de la Terre*, née de ses propres recherches, indépendamment de toute imitation, était évidemment d'un intérêt scientifique très supérieur. Elle comprenait deux livres, intitulés l'un *Europe*, l'autre *Asie*. L'ouvrage était peut-être accompagné d'une carte, la seconde qu'on eût faite en Grèce (la première était celle d'Anaximandre)[1]. Quelques critiques alexandrins doutaient de l'authenticité d'une partie de l'ouvrage qui leur était parvenu sous le nom d'Hécatée; mais on peut démontrer, par un examen minutieux des emprunts d'Hérodote à son prédécesseur, que ces doutes n'étaient pas fondés. L'importance scientifique de cette *Description de la Terre* était considérable. Bien que les trois cents fragments environ qui nous en restent se réduisent quelquefois à un seul nom propre, nous pouvons entrevoir encore l'étendue des connaissances d'Hécatée et son influence sur ses successeurs : non seulement il fut le père de la géographie grecque, mais il fut aussi pour quelque chose dans la création de l'histoire telle que la comprit Hérodote; car celui-ci, peut-être, sans l'exemple de son prédécesseur, n'eût pas fait tous les voyages d'où il rapporta à son tour tant de faits, tant de récits, tant de fables même, qui sont aussi des documents.

Comme écrivain, Hécatée est loué par Hermogène pour la pureté de son langage, sa clarté, et parfois son agrément. L'auteur du *Traité du sublime* nous fait connaître encore un détail intéressant : c'est qu'Hécatée (probable-

1. Strabon, I, 11.

ment dans ses *Généalogies*) faisait volontiers parler ses personnages en style direct, et il cite quelques lignes d'un discours de Céyx aux Héraclides. Il n'y a rien là d'oratoire, bien entendu : cela ressemble plutôt aux entretiens de l'épopée. Mais il est curieux de voir ainsi la chronique s'animer et les discours apparaître dans le récit historique, où ils tiendront plus tard une si grande place.

Après Hécatée, il suffit de mentionner rapidement trois autres logographes qui paraissent avoir vécu un peu avant Hérodote : — Phérécyde de Léros, auteur de *Généalogies* dans le genre de celles d'Hécatée ; — Charon de Lampsaque, qui avait composé divers écrits, entre autres des *Annales de Lampsaque* (Ὧροι Λαμψακηνῶν) dont nous possédons quelques fragments curieux ; — puis Xanthos de Lydie, dont les *Récits lydiens* (Λυδιακά), suivant Éphore, ont beaucoup servi à Hérodote. — Les indications des anciens et les fragments nous font voir que tous ces écrivains avaient à peu près la même méthode et le même genre de bualités ou de défauts : un style simple, aisé ; de l'agrément dans les narrations, qui avaient souvent un air de contes populaires ou de petits romans ; des informations assez étendues et fort peu de critique, malgré un certain progrès de la réflexion.

Nous arrivons ainsi à l'époque même d'Hérodote, où apparaissent encore deux logographes dignes d'un souvenir. — Le premier est Hellanicos de Mitylène, cité par Thucydide pour son *Histoire attique* (Ἀττικὴ ξυγγραφή[1]). C'était son ouvrage le plus important. Il prenait sans doute l'histoire d'Athènes aux origines et la conduisait jusqu'à l'époque contemporaine : il parlait quelque part de la bataille des Arginuses (406). Thucydide le mentionne à propos de la partie de son livre qui traitait de l'intervalle entre les guerres médiques et la guerre du Péloponnèse : il lui reproche de manquer de précision dans sa chronologie.

1. Thuc., I, 97.

Quoi qu'il en soit de ce reproche, c'était une nouveauté intéressante que celle qui consistait à étendre ainsi le domaine de l'histoire jusqu'aux faits contemporains. On lui attribuait encore un assez grand nombre d'autres écrits particuliers sur des sujets de mythologie, d'histoire locale, de géographie, et en outre des listes de prêtresses, de vainqueurs aux jeux, etc. Nous ne savons rien de son style. — Antiochos de Syracuse n'est pas mieux connu. Il avait composé un ouvrage sur l'Italie et un autre sur la Sicile (Σικελιῶτις συγγραφή). Dans le premier, il racontait la fondation des principales villes italiennes, et notamment celle de Rome : c'était peut-être la première fois que ce nom figurait chez un historien grec. Son ouvrage sur la Sicile commençait aux origines et descendait jusqu'à l'année 424. Il ne nous reste presque rien de ces œuvres. Ce qui recommande pourtant Antiochos à notre souvenir, c'est qu'il a eu la gloire de servir de source principale à Thucydide pour les premiers chapitres de son VI^e^ livre, relatifs aux diverses populations de la Sicile. C'est le meilleur éloge qu'on puisse faire du mérite d'Antiochos comme historien.

Les noms de Thucydide et d'Hérodote, que nous venons de rencontrer plusieurs fois à propos de ces derniers logographes, indiquent assez que nous touchons à l'âge des premiers chefs-d'œuvre historiques. Mais, avant d'en aborder l'étude, il faut revenir un peu en arrière pour suivre le développement du drame, qui est la plus grande création littéraire du v^e^ siècle.

CHAPITRE X

ORIGINE ET ORGANISATION DU DRAME TRAGIQUE[1]

SOMMAIRE

I. Le culte de Dionysos au VII[e] et au VI[e] siècle ; ses deux traits essentiels : 1° exaltation des sentiments ; plaintes et réjouissances ; 2° caractère mimique des fêtes dionysiaques. Le culte des héros. — II. Dithyrambe et chants « tragiques » dans le nord du Péloponnèse. — III. Thespis. Création de la tragédie primitive. Institution des concours tragiques à Athènes. — IV. Successeurs de Thespis. Chœrilos et Phrynichos. — V. Le drame satyrique. Pratinas. — VI. Organisation des concours tragiques au V[e] siècle. — VII. Structure de la tragédie. Ses parties. — VIII. Marche de l'action. Les unités. — IX. Les personnages et le chœur.

1. Le culte de Dionysos au VII[e] et au VI[e] siècle. Ses deux traits essentiels : 1° Exaltation des sentiments : plaintes et réjouissances ; 2° Caractère mimique des fêtes dionysiaques. — Le culte des héros. — On a vu, dans les chapitres précédents, le lyrisme grec se déployer, du VII[e] siècle jusqu'au début du V[e], en une admirable variété de formes.

1. A consulter :

Ch. Magnin, *Origines du théâtre moderne*, t. I, Paris, 1838 ; F.-C. Welcker, *Die griechischen Tragœdien*, 3 vol., Bonn, 1839 ; Patin, *Etudes sur les tragiques grecs*, 4 vol., Paris, Hachette, 1841 ; J. Girard, *le Sentiment religieux en Grèce*, l. III ; Wilamowitz-Mœllendorff, *Euripides Heracles*, t. I, 1re édition, introduction ; H. Weil, *Etudes sur le drame antique*, Paris, 1897 ; Donaldson, *Theatre of the Greeks* ; Haigh, *The tragic drama of the Greeks*, Oxford, 1896.

Nous en reprendrons l'histoire un peu plus loin, car la plupart de ces formes vont se perpétuer de siècle en siècle, en se modifiant plus ou moins. Mais il est nécessaire, auparavant, de s'arrêter à étudier comme elle le mérite l'étonnante métamorphose qui, de quelques-uns de ces genres lyriques, fit naître, au VI^e^ siècle, cette riche floraison qu'on appelle d'un nom collectif le drame.

Cette métamorphose relève principalement d'une grande influence religieuse, qui est celle du culte de Dionysos. Quelle qu'en soit l'origine, cette religion s'était répandue très anciennement dans un grand nombre de cantons de la Grèce avec la culture de la vigne. Peu à peu, elle s'enrichit d'éléments étrangers qui lui vinrent de Thrace, de Lydie, de Phrygie, et elle s'inspira aussi d'idées philosophiques et mystiques, soit sous l'influence du mouvement religieux qu'on désigne du nom d'orphisme, soit au contact des mystères éleusiniens. Il est impossible, même à la science mythologique, de faire exactement l'histoire de cette évolution. Mais la littérature n'y est pas directement intéressée. La seule chose qui lui importe vraiment, c'est de dégager l'influence que la religion dionysienne a exercée sur la formation des genres dramatiques.

Elle y contribua d'abord par l'exaltation qu'elle apportait aux sentiments. Le lyrisme, certes, avait déjà remué profondément les âmes; mais il y avait en lui, même dans l'expression de l'enthousiasme ou de la douleur, un principe d'harmonie et par conséquent de mesure. L'exaltation dionysiaque était bien plus profonde et plus libre; sous sa forme populaire, c'était l'ivresse, une sorte de délire momentané; à un degré supérieur, c'était encore un trouble puissant, qui saisissait l'homme tout entier. Cette exaltation était variée comme le culte lui-même et s'adaptait à ses phases diverses. Le mythe de Dionysos, en ce qu'il a d'essentiel, représente les phénomènes successifs de la végétation et de la culture de la vigne; et, comme tous les mythes

qui touchent aux phénomènes de la nature, il est tantôt sombre, tantôt joyeux. La vigne, qui semblait morte en hiver, après avoir subi la mutilation apparente de la taille, renaît au printemps avec une sorte d'exubérance ; les jeunes pousses apparaissent, s'étendent rapidement, se couvrent de feuilles, et enfin le fruit se développe ; il endure les chaleurs de l'été, qui semblent devoir le dessécher ; mais les pluies bienfaisantes l'aident à se gonfler ; à l'automne, il est mûr ; on le récolte, on le presse, le jus du raisin coule à flots et remplit les cuves. Les vendanges sont un moment de joie bruyante. Puis, le vin nouveau fermente ; on le soutire, on le met en tonneau ; et, au printemps, nouvelles fêtes, non moins joyeuses, lorsque, le tonneau étant mis en perce, on commence à boire le vin de l'année. Tout cela, traduit en mythes, devient l'histoire d'un dieu qui tantôt souffre et tantôt triomphe. Il y a donc place dans son culte pour les sentiments les plus opposés ; et ces sentiments font éruption dans des fêtes traditionnelles, avec des transports et une sorte de violence ; à certains moments, ce sont des éclats de joie, des rires, des mascarades, tout un débordement de folie carnavalesque, d'où naîtra la comédie ; à d'autres moments, ce sont des plaintes, des chants de deuil, dans lesquels apparaît vaguement l'image de la destinée humaine, conduite à travers ses vicissitudes douloureuses par des puissances supérieures ; et de là va sortir la tragédie.

Le culte dionysiaque, d'ailleurs, n'a pas fourni seulement au drame les sentiments dont il avait besoin ; il lui a aussi donné le principe créateur de sa forme, en développant l'instinct mimique. Plusieurs cultes grecs comportaient la représentation plus ou moins complète de certaines parties des mythes relatifs aux dieux qu'ils célébraient ; on y jouait en quelque sorte leurs actions et leurs souffrances, au moins sous une forme élémentaire. Mais aucun de ces cultes ne pouvait être comparé à cet égard au

culte de Dionysos. Dans l'état d'exaltation qui en était inséparable, les dévots s'identifiaient sans peine soit à leur dieu, soit à ses compagnons habituels. Au milieu de la joie et du délire de l'ivresse, tous les travestissements étaient de mise ; dans la tristesse même, on prenait plaisir à imaginer les choses comme présentes; et, pour s'en mieux donner l'impression, on se déguisait de façon à ressembler aux personnages dont on chantait les aventures. Des chœurs d'hommes vêtus de peaux de chèvre, et qui s'appelaient eux-mêmes « les boucs » (τράγοι), représentaient les satyres, compagnons turbulents de Bacchus. Ces chœurs satyriques ont été la forme élémentaire de la tragédie.

Mais celle-ci ne s'en serait peut-être jamais dégagée, si un autre culte, celui des héros, n'avait grandi en Grèce en même temps que le culte dionysiaque. Les héros, que l'épopée avait célébrés, étaient en quelque sorte les dieux spéciaux des cités et des familles. Ils durent croître en importance à mesure que les groupes de population grecque s'organisèrent plus fortement en États ou en cités sous des influences aristocratiques. C'étaient des protecteurs, dont on était fier. Le lyrisme du VII^e^ siècle, et en particulier l'œuvre de Stésichore, atteste quel éclat prirent alors leurs fêtes dans la Grèce d'Italie et de Sicile. Il en fut de même dans la Grèce propre. Hérodote parle d'un culte rendu par la cité de Sicyone au héros argien Adraste, au temps du tyran Clisthène, c'est-à-dire vers le début du VI^e^ siècle ; et il nous dit que les cérémonies de ce culte passionnaient le peuple. Cette commémoration des héros dans des chants narratifs, c'était déjà, en un certain sens, par le fond des choses du moins, de la tragédie. Les sujets étaient les mêmes, et les émotions du public d'alors ne différaient pas très sensiblement de celles que devaient éprouver plus tard les auditeurs d'Eschyle. Les uns comme les autres voyaient se dérouler devant leur imagination le spectacle d'une humanité héroïque, en laquelle ils sentaient s'agiter leurs

propres passions, leurs sentiments les plus profonds; et déjà, sans doute, ce spectacle les remplissait tour à tour d'admiration, de pitié, de terreur, de sympathie. Il ne manquait à cette tragédie élémentaire que la forme dramatique. Voyons comment elle se la donna.

2. **Dithyrambe et chants « tragiques » dans le nord du Péloponnèse.** — « La tragédie, dit Aristote, a reçu la naissance de ceux qui préludaient au dithyrambe (ἐκ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, *Poét.*, c. 4, Christ). » Il ajoute, dans la même phrase, qu'elle était d'abord improvisée (αὐτοσχεδιαστική). Ce témoignage classique nous indique, trop brièvement, le fait initial qu'il n'est pas possible de mettre en doute. On a vu plus haut ce qu'était le dithyrambe, et comment il devint un genre littéraire à Corinthe dès la fin du VII^e^ siècle. Mais, en parlant d'improvisation, Aristote semble bien indiquer que la tragédie est sortie plutôt du dithyrambe populaire que de ce dithyrambe savant. Celui qui préludait (ὁ ἐξάρχων) était un chanteur, qui, sans doute, développait assez librement un thème narratif sur un rythme facile; le chœur, composé ordinairement de satyres, lui répondait par des morceaux qui devaient nécessairement être appris d'avance, mais auxquels se mêlaient peut-être des cris de douleur. Faute de témoignages, nous ne pouvons nous faire une idée très précise de ces chants. Ce qu'Aristote met hors de doute, c'est, d'une part, l'importance du rôle qui revenait à l'ἐξάρχων, et, de l'autre, la part laissée à l'improvisation. Quant à la présence des satyres, elle résulte d'un autre passage du même auteur, très voisin du précédent, et dans lequel il dit expressément que la tragédie fut une transformation du genre satyrique (διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν. *Ibid*).

Ces faits se passaient au début du VI^e^ siècle, probablement dans plusieurs parties de la Grèce, mais spécialement dans le nord du Péloponnèse, aux environs de Sicyone et de Corinthe. Car c'est à Sicyone que la forme satyrique du culte dionysiaque était vraiment chez elle. On peut donc

considérer cette région de la Grèce, sinon comme le lieu où est née la tragédie, du moins comme celui où s'est préparée sa destinée. Le témoignage d'Hérodote, rapporté plus haut, montre en particulier que les chants « tragiques » qui y étaient en usage ne se rapportaient pas exclusivement à Dionysos, mais qu'ils embrassaient encore les légendes héroïques locales. Ainsi s'explique qu'une tradition ancienne, très digne d'intérêt, désigne comme le premier auteur de tragédie un Sicyonien, Épigène, qui aurait été le prédécesseur de Thespis[1]. Le nom d'Épigène, en lui-même, importe peu. Le fait à retenir, c'est qu'il y eut, au début du VI^e^ siècle, des poètes lyriques sicyoniens qui composèrent des dithyrambes ou chants tragiques, dont la tragédie athénienne, à ses débuts, différait à peine.

3. Thespis. — Création de la tragédie primitive. — Institution des concours tragiques à Athènes[2]. — Toutefois, c'est en Attique que la tragédie proprement dite est née, et celui qui en était désigné comme le père par le témoignage unanime de l'antiquité, c'était Thespis.

Né vers 580, dans le dème d'Icarie, au voisinage de l'isthme, il n'est guère douteux qu'il n'ait subi, de bonne heure et profondément, l'influence des maîtres sicyoniens dont nous venons de parler. Poète de dithyrambes rustiques comme eux, il dut composer d'abord des œuvres lyriques qui ne se distinguaient en rien des leurs. Mais il était doué d'un génie inventif, et il ne tarda pas à modifier assez sensiblement la forme traditionnelle des chants tragiques pour en faire quelque chose de nouveau.

Son invention capitale fut l'introduction d'un acteur. L'ἐξάρχων du dithyrambe n'était autre apparemment que

1. Suidas, art. Θέσπις.

2. Les fragments de Thespis se réduisent à des titres de pièces incertaines. Voir Wagner, *Poetarum tragicorum fragmenta*, 3. vol. in-8°, Ratisbonne, 1846-52, recueil reproduit dans les *Fragmenta Euripidis* de la Bibl. Didot ; Nauck, *Trag. Græcor. fragm.*, p. 647.

le chef du chœur ou coryphée; il tenait trop étroitement au chœur pour pouvoir se charger d'un rôle distinct et vraiment personnel. Thespis imagina d'associer au chœur tragique un récitateur qui n'en fît pas partie. La fiction dramatique existait déjà auparavant, car le chœur sicyonien jouait un rôle, comme le prouve le fait qu'il se composait, en partie au moins, de satyres. Le récitateur entra dans cette fiction; il fut censé être un des personnages participant à l'action. Son rôle propre fut de converser avec le chœur, c'est-à-dire, le plus souvent sans doute, de répondre à ses questions par des récits; d'où son nom de « répondant »; car tel semble bien avoir été le sens premier du mot ὑποκριτής (l'acteur). Dès lors, l'élément narratif, qui était nécessairement restreint dans le dithyrambe, devint susceptible d'extension et de variété; il fut possible de caractériser plus nettement la situation, et même de la varier. Ainsi se développa l'action; car le progrès de l'élément narratif fut en réalité un progrès de l'élément dramatique. Ajoutons que le dialogue apparut du même coup, au moins sous une forme élémentaire. C'était en effet une sorte de dialogue déjà que cet entrelacement de chants et de récits qui se répondaient. Les pièces qui sont attribuées à Thespis ne nous sont connues que par leurs titres, dont il est impossible même de garantir l'authenticité. On cite les *Jeux funèbres de Pélias*, les *Prêtres*, les *Jeunes Gens*, *Penthée*. En tout cas, il est hors de doute que les sujets en étaient librement empruntés à la légende héroïque tout entière, et non plus seulement à celle de Dionysos.

Thespis élimina-t-il les satyres de son dithyrambe ainsi transformé? Cela est peu probable, au début du moins, puisque le genre nouveau prit ou garda le nom de *tragédie* (τραγῳδία, chant des τράγοι, des hommes vêtus de peaux de chèvre). D'ailleurs, ce déguisement était un des attraits de ce genre : il était difficile de s'en passer tout d'abord.

Mais, certainement, Thespis tendit à faire prévaloir dans son drame élémentaire l'élément héroïque sur l'élément satyrique ; et il est assez probable qu'une fois en possession du succès, il fit accepter de son public des tragédies sans satyres. Le chœur, tel qu'il est dans la tragédie classique, n'est donné nulle part comme une nouveauté du v^e^ siècle ; il a dû être déjà d'usage ordinaire dans la seconde moitié au moins du vi^e^ siècle.

Voilà donc le drame tragique constitué, vers 550 environ, avec un acteur, jouant tour à tour divers rôles (héros, messager, serviteur), et un chœur, qui n'était plus formé de satyres. Comment et en quelles occasions se produisaient les pièces de Thespis ? Horace, suivant évidemment la tradition des écoles d'Alexandrie, nous dit que Thespis *promenait ses poèmes sur des chariots* (*Art poét.*, 276). Il n'y a pas de raison pour mettre ce témoignage en doute ; il faut seulement l'expliquer. Thespis représentait probablement ses drames dans les dèmes de l'Attique, aux fêtes de Dionysos, et particulièrement à celles de l'automne. Sans doute, il en était lui-même l'acteur et l'entrepreneur. On peut l'imaginer comme une sorte de forain, qui arrivait, quelques jours avant la fête, dans le dème avec lequel il avait traité, apportant avec lui son léger matériel sur un chariot. Là, il formait un chœur, l'instruisait sommairement ; puis, le jour venu, il jouait sa pièce sur la place publique, en se servant peut-être de son char, décoré selon le besoin, pour certaines entrées pompeuses. Tout cela était nécessairement fort simple, mais plaisait par la nouveauté. Le succès semble avoir été grand et rapide. La tragédie prit faveur à côté du dithyrambe, qui subsistait. S'il faut en croire Plutarque, Solon, qui mourut vers 559, s'en serait déjà ému dans son extrême vieillesse. Pisistrate jugea à propos de la favoriser pour plaire au peuple. Rentré en possession de son pouvoir en 539, après deux exils, il voulut faire oublier aux Athéniens la liberté

en leur donnant de belles fêtes. D'après la chronique de Paros, qui est d'accord avec Suidas, Thespis remporta le prix à un concours qui eut lieu entre 536 et 534. Ce fut probablement le premier concours de tragédie à Athènes. Et on peut admettre qu'il fit partie des fêtes dionysiaques du printemps, fêtes urbaines, sans doute des Lénéennes, embellies par Pisistrate.

La tragédie reçut ainsi le droit de cité, qu'elle ne devait plus perdre. Désormais, elle figura tous les ans dans les fêtes dionysiaques urbaines, dont elle partagea la fortune. Ce fut pour elle l'occasion de quelques perfectionnements dans la mise en scène. Il n'y avait pas alors de théâtre. La tragédie se jouait à Athènes, comme le dithyrambe, au milieu de l'agora, où le peuple devait prendre place sur des gradins improvisés. Suivant Horace, l'acteur, au temps de Thespis, se serait barbouillé la figure de lie; d'autres témoignages parlent de céruse, de pourpier, enfin de masques de toile. Rien n'empêche de croire qu'un inventeur tel que Thespis, durant une vie assez longue, n'ait à plusieurs reprises modifié et amélioré ses moyens matériels. Le contraire serait surprenant. Il fallait bien aussi qu'il costumât ses chœurs et se costumât lui-même selon ses rôles, pour produire l'illusion dramatique. Mais il paraît s'être contenté de peu à cet égard, car c'est à Eschyle qu'est attribuée l'invention du costume tragique proprement dit. — Un concours suppose un règlement et une organisation. Le nombre des concurrents et celui des pièces admises à la représentation fut nécessairement déterminé dès l'origine. Au siècle suivant, nous verrons que les concurrents étaient au nombre de trois et que chacun d'eux présentait quatre pièces. Cet usage se rattache certainement au règlement du vi^e^ siècle; mais, d'une époque à l'autre, il a dû se produire bien des changements, dont la succession exacte nous échappe.

4. Successeurs de Thespis. — Chœrilos et Phrynichos[1]. — L'institution même d'un concours atteste que, dans la seconde moitié du VI^e^ siècle, le genre nouveau fut cultivé simultanément par un assez grand nombre de poètes. Entre ces contemporains ou successeurs immédiats de Thespis, deux seulement doivent être nommés ici. Ce sont Chœrilos et Phrynichos.

Chœrilos nous est connu par des témoignages si peu sûrs et si peu conciliables qu'il n'y a pas lieu de s'arrêter sur lui ni sur son œuvre. Il paraît avoir vécu entre Thespis et Eschyle : peut-être, en réalité, appartient-il plus au V^e^ siècle qu'au VI^e^. Il n'y a rien d'invraisemblable dans les témoignages qui lui attribuent, vaguement d'ailleurs, certains perfectionnements dans les costumes et dans les masques. Un vers proverbe nous le représente comme un des maîtres du drame satyrique; mais rien ne prouve qu'il y ait précédé Pratinas, dont nous parlerons tout à l'heure.

Phrynichos est moins enfoncé dans l'oubli, sans être non plus très en lumière. D'après Suidas, il était Athénien, et fut vainqueur au concours de tragédie dans la 67^e^ Olympiade (512-509). C'est probablement la date de sa première victoire. Nous savons par Plutarque qu'il en remporta une autre en 476. Ces deux dates déterminent approximativement la période de ses succès : il précéda Eschyle de quelques années; ce fut le plus brillant poète tragique d'Athènes entre 510 et 480. Suidas lui attribue l'introduction des personnages de femmes; peut-être ne s'agit-il que d'un perfectionnement du masque et du costume. Toutefois, il semble bien qu'avec lui la tragédie ait gagné notablement en éclat, en variété de sentiments, en émotions, et même en appareil extérieur. A deux reprises, au moins, il essaya de transporter sur la scène des sujets contemporains : vers l'an 495, il représenta un événement

1. Consulter la note bibliographique de la page 241.

de la veille, la *Prise de Milet*, qui, dit-on, fit pleurer le peuple athénien, mais excita sa colère contre le poète; une vingtaine d'années plus tard, probablement en 476, il prenait pour sujet de ses *Phéniciennes* la défaite de Xerxès à Salamine, qu'Eschyle allait traiter à son tour dans ses *Perses*. Nous ne connaissons de son œuvre qu'une dizaine de titres de tragédies et quelques fragments. Aristophane vante à plusieurs reprises la beauté de ses chants lyriques, dont plusieurs étaient restés populaires encore de son temps. Il est probable que cet élément lyrique était prédominant dans les pièces de Phrynichos. Quant à l'élément dramatique de la tragédie, c'était à Eschyle qu'il était réservé de le mettre complètement en valeur.

5. Le drame satyrique. — Pratinas[1]. — Entre les mains de ces divers poètes, la tragédie s'était de plus en plus dégagée de ce qui était étranger à sa vraie nature, en particulier du caractère satyrique. Au début du v^e^ siècle, les satyres étaient définitivement exclus de ses chœurs. Mais vers ce temps, justement, ils reparaissaient au théâtre dans un genre voisin, auquel ils donnaient leur nom.

Les renseignements relatifs aux origines du drame satyrique sont confus et suspects. Le peuple, dit-on, aimait les satyres. Quand il s'en vit privé, il réclama au nom de la religion, prétendant qu'il n'y avait plus rien pour Dionysos dans la tragédie (οὐδὲν πρὸς Διόνυσον). Il fallut créer le genre satyrique pour le satisfaire. Ce que cette historiette contient de vérité ne peut plus être dégagé que par conjecture.

Il est probable que la transformation opérée dans le

1. Notes bibliographiques des pages 241 et 245.

A consulter :

Welcker, *Abhandlung über das Satyrspiel*, Francfort, 1826, dans *Nachtrag zu der Æschyleischen Trilogie;* Wieseler, *Das Satyrspiel*, Gœttingen, 1848; J. Denys, *le Drame satyrique*, dans les *Annales* de la Faculté des Lettres de Caen, 5^e^ année, n° 2

dithyrambe par Thespis eut son influence sur les pays voisins. Les maîtres de Sicyone, après lui avoir donné des leçons, en reçurent de lui, et ils se mirent, eux aussi, dans la seconde moitié du VI^e^ siècle, à faire des tragédies. Seulement, ils les firent à la mode de Sicyone. Au lieu d'éliminer les satyres qui étaient vraiment nationaux chez eux, ils leur attribuèrent le rôle du chœur. Et ainsi, à côté de la tragédie attique, dénuée de satyres, il y eut une tragédie péloponnésienne, imitée de la précédente, mais pourvue de satyres. Cette tragédie fut apportée à Athènes vers 500 par un poète de Phlionte, nommé Pratinas, dont nous ne savons d'ailleurs rien, sinon qu'il concourut à Athènes avec Eschyle et Chœrilos dans la 70^e^ Olympiade (500-497) et qu'il fut le premier à écrire des drames satyriques (καὶ πρῶτος ἔγραψε σατύρους, Suidas). Il est probable que Pratinas vint tout simplement, vers 500, prendre part au concours de tragédie à Athènes avec une tragédie à satyres, qu'il présenta comme une tragédie ordinaire. Le succès qu'il obtint remit en faveur les satyres ; mais les Athéniens ne voulurent pas renoncer pour cela à leur tragédie purement héroïque. Ils préférèrent associer les deux genres, et bientôt cette association fut réglée par une loi : les poètes qui prenaient part au concours tragique durent présenter trois tragédies proprement dites et un drame satyrique. Pratinas demeura le maître du genre, tant qu'il vécut, et il en légua la tradition à son fils Aristias. Mais, à sa suite, tous les grands poètes tragiques athéniens composèrent aussi des drames satyriques.

Ce drame n'est donc, en somme, qu'une tragédie d'une forme spéciale, plus voisine de la tragédie primitive. Elle en a gardé, avec le rôle des satyres, la fantaisie, le rire mêlé aux plaintes, les saillies licencieuses. Sa structure ne diffère pas essentiellement de celle de la tragédie classique, mais c'est pour ainsi dire une tragédie provinciale et arrêtée dans son développement, une tragédie sicyonienne du

VI^e^ siècle, légèrement atticisée, sur laquelle est restée l'empreinte de son temps et de son origine. Reléguée par les Athéniens en un rang secondaire, elle est demeurée plus courte que la tragédie proprement dite, car elle paraît s'être contentée toujours de deux acteurs. Du reste, ses sujets sont pris dans les mêmes légendes, et ses personnages appartiennent au même monde de héros ou de dieux. La grande différence, c'est qu'ils ont là l'humeur plus joyeuse. Selon le mot de Démétrios de Phalère, c'est « une tragédie en gaîté », παίζουσα τραγῳδία. Des aventures à la fois terribles et bouffonnes en constituent la matière. Les personnages y sont tour à tour intrépides et plaisants. Les monstres n'en sont pas exclus. Mais l'action se dénoue toujours heureusement. Une certaine grossièreté y était admise, en raison des mœurs des satyres; et toutefois, cette grossièreté avait ses limites, elle ne devait jamais s'étaler à l'aise comme dans la comédie. En somme, un mélange, qui se prêtait à des inventions amusantes, mais qui offrait de très grandes difficultés. Eschyle, Sophocle, Euripide y réussirent comme dans la tragédie. Malgré tout, le genre satyrique ne paraît pas s'être élevé jamais au même degré d'estime.

6. Organisation des concours tragiques au V^e^ siècle [1]. — L'introduction du drame satyrique dans les concours de tragédie compléta, au commencement du V^e^ siècle, l'organisation des représentations tragiques. A partir de ce moment, elles subirent sans doute d'importantes modifications à plusieurs reprises, et nous en signalerons quelques-

1. A consulter :

A. Müller, *Griechische Buehnenalterthuemer*, Fribourg, 1886; Haigh, *The Attic Theatre*, Oxford, 1889; Œmichen, *Das Buehnenwesen der Griechen und Romer*, t. V du *Handbuch der Alterthumswissenschaft* d'Iwan von Mueller; O. Navarre, *Dionysos*, Paris, 1895; Dœrpfeld et Reisch, *Das griechische Theater*, Athènes, 1896; Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*, Leipzig, 1896.

unes plus loin. Mais avant d'étudier les grands poètes qui les introduisirent, il est indispensable de donner d'abord certaines notions générales sur la manière dont leurs pièces étaient représentées à Athènes et sur la structure normale d'une tragédie.

La tragédie, en Grèce, est une des formes du culte public. Née d'un des rites de la religion dionysiaque, elle resta, pendant toute la période classique, un hommage rendu par la cité à un de ses dieux.

La première conséquence de ce fait, c'est que la tragédie n'était pas jouée, comme chez nous, en n'importe quel temps, ni même fréquemment. Elle était liée au culte de Dionysos, aussi étroitement que certains offices le sont chez nous à des fêtes déterminées. Cela ne veut pas dire qu'elle figurât nécessairement dans toutes les fêtes dionysiaques. L'usage semble l'avoir réservée, en Attique du moins, à trois d'entre elles, aux Dionysies des champs (τὰ Διονύσια τὰ κατ' ἀγρούς), aux Lénéennes, aux Dionysies de la ville ou Grandes Dionysies (τὰ ἐν ἄστει). Mais les Dionysies des champs étaient de modestes fêtes rustiques célébrées dans les dèmes ; les Lénéennes appartenaient surtout à la joie, par conséquent à la comédie ; de telle sorte qu'en définitive les grandes représentations tragiques étaient celles des Dionysies de la ville, qui avaient lieu au printemps, en Élaphébolion (mars-avril), au moment où les alliés venaient débarquer au Pirée, apportant leurs tributs et leurs marchandises. C'était alors qu'on représentait les tragédies nouvelles.

Le soin d'organiser le concours, pour cette fête, était confié à l'archonte éponyme. Les poètes s'adressaient à lui pour obtenir un chœur, c'est-à-dire pour pouvoir faire jouer leurs pièces. L'archonte choisissait à son gré trois d'entre eux, ceux évidemment qui lui semblaient le plus en état de plaire au peuple ; c'était entre eux qu'avait lieu le concours. Chacun des trois concurrents devait présenter

trois tragédies et un drame satyrique. Nous reviendrons, à propos d'Eschyle, sur ce groupement. Les pièces ainsi choisies étaient en quelque sorte louées à l'État par les poètes, moyennant un prix débattu, qui constituait leur salaire.

Ces tragédies étaient remises par l'archonte aux chorèges. On sait que la chorégie tragique était à Athènes une des contributions imposées à tour de rôle aux riches citoyens. Les trois chorèges, désignés par leurs tribus pour chaque concours des grandes Dionysies, avaient à constituer les chœurs nécessaires, à les faire instruire, à les équiper; tous les frais étaient à leur charge. Le chœur de chaque tragédie paraît avoir été de douze personnes au temps d'Eschyle, de quinze au temps de Sophocle et après lui. A l'origine, c'était le poète lui-même qui instruisait les choreutes, et qui prenait, en raison de ces fonctions, le titre de *maître du chœur* (χοροδιδάσκαλος). Plus tard, le même soin fut confié ordinairement à des gens spéciaux, qui en faisaient métier. Outre ce maître, le chœur avait un chef, appelé *coryphée*, qui devait, pendant la représentation, le diriger et, dans certains cas, parler en son nom. Les choreutes étaient, comme les acteurs, costumés et masqués; mais leur tenue était moins pompeuse et moins encombrante; car ils représentaient en général des gens du peuple, et d'ailleurs, obligés d'évoluer en cadence ou même de danser, ils ne devaient ni s'alourdir ni s'encombrer.

Les acteurs, eux, étaient recrutés et payés par l'État. Primitivement, les poètes jouaient eux-mêmes les principaux rôles de leurs pièces. Il en fut certainement ainsi de Thespis et de ses successeurs immédiats. Eschyle joua encore, pendant une grande partie au moins de sa vie; Sophocle ne le fit que pendant sa jeunesse. Puis, cet usage se perdit. L'art mimique, en se perfectionnant, exigea des spécialistes. Il n'y eut plus, vers le milieu du v^e^ siècle, que des

acteurs de profession. Thespis, nous venons de le voir, introduisit le premier acteur. Eschyle en fit admettre un second. Sophocle, dès sa jeunesse, obtint d'en faire paraître un troisième, innovation dont Eschyle profita, lui aussi, dans la fin de sa vie. Le nombre de trois ne fut jamais dépassé. Ces trois acteurs se répartissaient les divers rôles, chacun d'eux pouvant naturellement en jouer plusieurs. Dans certains cas exceptionnels, si l'on avait besoin à tout prix d'un quatrième personnage pour prononcer quelques paroles, on recourait à un suppléant ; c'était ce qu'on nommait un *parachorégème* (παραχορήγημα), probablement parce que cela constituait une dépense accessoire à la charge du chorège. Les trois acteurs en titre n'étaient pas égaux entre eux; on distinguait le premier (πρωταγωνιστής), le second (δευτεραγωνιστής), le troisième (τριταγωνιστής). Il y aura lieu d'indiquer plus loin quelle valeur cette distinction a eue pour chacun des grands poètes tragiques. D'une manière générale, elle dépendait de l'importance dramatique des rôles, et elle a toujours exercé une influence sérieuse sur la constitution intime des pièces. Les mœurs athéniennes n'autorisant pas les femmes à paraître sur la scène, les acteurs devaient jouer également les rôles féminins et les rôles masculins.

Arrivons maintenant à la représentation elle-même, et essayons de montrer comment tout s'y passait.

Dès la fin du vi^e^ siècle, probablement, les tragédies furent jouées dans un théâtre; mais ce mot paraît s'être appliqué successivement à des installations très diverses, sur lesquelles nous ne sommes qu'imparfaitement renseignés.

Le théâtre (θέατρον) est proprement le lieu où l'on regarde (de θεᾶσθαι), c'est-à-dire où l'on assiste à un spectacle. A l'origine, on put se contenter d'une place publique ou d'un espace libre au voisinage d'un temple de Dionysos, surtout si la pente naturelle du terrain s'y prêtait.

Plus tard, on éleva des gradins en bois; plus tard encore, on en construisit en pierre. Nous ne pouvons détailler ici cette histoire très obscure. Disons seulement qu'au temps d'Eschyle, et même de Sophocle et d'Euripide, l'organisation matérielle des spectacles était encore fort simple. Les grands théâtres de pierre ne datent que du siècle suivant Au v^e^ siècle, les tragédies, aux grandes Dionysies, étaient jouées auprès du temple de Dionysos Éleuthéreus, au sud de l'Acropole.

Un amphithéâtre de gradins, taillés dans le roc ou bâtis, couvrait la pente de la colline. Vingt mille spectateurs environ pouvaient y prendre place. Au bas des gradins, un espace circulaire, soigneusement aplani ou même dallé, formait la *place de danse* ou *orchestra.* Au milieu, se dressait un autel. L'orchestre était le lieu ordinaire des évolutions du chœur. Deux accès (πάροδοι), l'un à gauche des spectateurs, l'autre à droite, servaient à son entrée et à ses sorties. Selon les moments et les exigences du drame, le chœur défilait par rangs ou par files, traversait l'orchestra, se groupait auprès de l'autel, ou s'avançait jusqu'à la scène, dont nous allons parler. Tantôt, il marchait d'un pas rythmé en chantant, accompagné par un joueur de flûte; tantôt, il dansait; la danse tragique par excellence était l'ἐμμέλεια, lente et grave, toute différente par conséquent des danses tumultueuses de la comédie; tantôt enfin, il stationnait. Le chœur avait été l'élément primitif de la tragédie. Bien que son importance ait décru sans cesse, on peut affirmer que, pendant tout le v^e^ siècle, il contribua grandement, par l'éclat de ses costumes, par la grâce de ses mouvements, enfin par la beauté de ses chants, à l'effet dramatique.

Au fond de l'orchestra, et en face des spectateurs, s'élevait la *scène* (σκηνή). On appelait ainsi le bâtiment réservé aux acteurs et aux machinistes, ou, plus spécialement, la façade de ce bâtiment tournée vers les gradins. Si simple qu'elle ait pu être à l'origine, cette construction prit, dans

le cours du v^e^ siècle, une beauté propre, alors même qu'elle consistait seulement en une charpente provisoire. La façade antérieure fut revêtue, dès le temps d'Eschyle, d'un décor mobile, qui reçut le nom de *proscenium* (προσκήνιον). L'art des décorateurs le perfectionna de jour en jour. Il était formé de toiles peintes, de panneaux de bois découpés, composant des motifs divers. Souvent, le motif central était un palais, décoration qui finit par prévaloir et paraît être devenue à peu près normale au siècle suivant. Cette façade dut être encadrée, à une date indéterminée, par des ailes (παρασκήνια); nous sommes mal renseignés à ce sujet. Derrière la façade se dissimulaient diverses machines, par exemple celles qui servaient à imiter les grondements lointains de l'orage, ou celles qui permettaient de faire apparaître les dieux dans les airs, au-dessus du proscenium. La plus remarquable, et la moins bien définie d'ailleurs, semble avoir été l'*eccyclème*, sorte de plate-forme roulante, qui s'avançait hors de la σκηνή, dont on écartait les panneaux, lorsqu'on voulait montrer au public l'intérieur d'un temple ou d'un palais.

C'était devant la σκηνή que se tenaient ordinairement les acteurs. Étaient-ils, comme on l'a cru longtemps, et comme ils le furent à l'époque romaine, sur une estrade dominant l'orchestra? Les recherches récentes paraissent établir que non. Toute la tragédie du v^e^ siècle serait pleine de difficultés, si les acteurs eussent été séparés du chœur par une grande différence de niveau. En fait, ils entraient fort souvent par l'orchestra, quelquefois même montés sur des chars et accompagnés d'un cortège de figurants; ils la traversaient donc, tout au moins. De son côté, le chœur se portait en masse, s'il le fallait, jusqu'à la porte du palais, ou jusqu'au décor du fond. Quelquefois même, comme dans le *Prométhée* d'Eschyle, comme dans ses *Euménides*, il faisait son entrée au milieu de ce décor. Seulement, dans le cours de la pièce, il est incontestable que les acteurs se

groupaient le plus souvent contre le décor du fond, tandis que le chœur se rassemblait plutôt à quelque distance de là, dans l'orchestra. Lorsque le décor représentait un palais, un temple élevé sur des marches, ou encore un rocher, il pouvait arriver que l'acteur principal, et par suite quelques-uns des autres acteurs, accidentellement, fussent à un niveau supérieur, qui les mettait mieux en vue. Mais c'était là probablement un fait exceptionnel. Nous ne trouvons dans la langue du temps aucun mot servant à désigner une estrade scénique; celui de λογεῖον (en latin *pulpitum*) n'apparaît que plus tard.

Les acteurs tragiques avaient tous et toujours la figure couverte d'un masque. Cet usage, d'origine probablement religieuse, remontait aux commencements mêmes de la tragédie. Le masque pouvait être changé à la rigueur lorsque l'acteur quittait la scène ; en tout cas, il restait forcément le même pendant de longs dialogues. Il était donc impossible qu'on lui donnât une expression trop passagère : il devait se borner à traduire, d'une manière simple et frappante, le caractère général du rôle, marquant surtout l'âge et le sexe du personnage, sa condition et le sentiment qui dominait en lui. Cela convenait d'ailleurs à un très grand théâtre. Toutefois, comme le masque laissait voir les yeux et la bouche, l'acteur avait encore à sa disposition certains jeux de physionomie. Mais ses ressources étaient surtout dans le chant, dans la déclamation, dans les attitudes et dans le geste. Les témoignages nous prouvent qu'avec ces moyens restreints les grands acteurs du v^e^ siècle obtenaient des effets puissants. Leur art se développa au point qu'il finit par imposer ses exigences aux poètes : ceux-ci durent, au IV^e^ siècle, composer des rôles pour certains acteurs.

Si le masque restreignait dans une certaine mesure le jeu de la physionomie, le costume tragique imposait aussi quelque gêne aux mouvements. A partir d'Eschyle certainement, sinon plus tôt, il se composa essentiellement de

longs et amples vêtements de diverses couleurs, richement ornés et brodés, et traînant jusqu'à terre. Imité du costume des hiérophantes et des prêtres, il était destiné à prêter aux personnages tragiques, rois, hérauts et demi-dieux, un aspect de majesté religieuse. Pour augmenter cet effet, les acteurs se grandissaient au moyen de chaussures élevées, qui leur donnaient une taille surhumaine. Bien entendu, les personnages subalternes, quoique masqués aussi, ne portaient ni ces riches vêtements ni ces chaussures spéciales. Les héros se distinguaient donc à première vue, par leur extérieur même. Et cet aspect seul communiquait à leur rôle d'abord, à toute la tragédie ensuite, un caractère de grandeur et de dignité.

Pour compléter ces quelques renseignements sur l'organisation matérielle du théâtre et des concours tragiques, disons encore que ceux-ci se terminaient par un jugement. Des juges, élus dans des conditions qui ont pu varier et qui nous sont mal connues, attribuaient des rangs et des prix de valeur inégale aux trois concurrents. Les procès-verbaux officiels de ces jugements s'appelaient des *didascalies*. On les gravait sur des stèles, qui en conservaient la mémoire. C'est là qu'ils ont été consultés et recueillis par les érudits de l'antiquité qui se sont occupés de l'histoire du théâtre, et c'est de là, par suite, que nous viennent nos meilleurs renseignements.

7. Structure de la tragédie. — Ses parties[1]. — Si des dehors de la tragédie nous passons maintenant à sa structure intime, nous rencontrons encore un assez grand nombre de traits caractéristiques, qu'il importe de noter. Issue du dithyrambe, par l'effet de l'introduction d'un

1. A consulter :

B. Westphal, *Prolegomena zu Æschylus Tragœdien*, Leipzig, 1869, chap. I; Wilamowitz-Mœllendorff, *Euripides Heracles*, cité plus haut; Weil, *le Drame antique*, cité plus haut; Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopedie*, art. Actus, 6.

élément narratif, la tragédie, en Grèce, se divisa spontanément, dès son origine, en parties récitées et parties chantées. Les unes et les autres naissaient d'un même fond, les secondes n'étant que le développement pathétique des premières. Deux changements principaux la firent passer de son état primitif à sa forme classique. D'une part, le dialogue se substitua de plus en plus au récit. D'autre part, l'élément lyrique, qui était presque tout au commencement et qui resta prépondérant jusqu'au temps d'Eschyle, perdit sans cesse de son importance au profit de l'élément dramatique, représenté par le dialogue. Toutefois, jusqu'au dernier jour, des traces manifestes de l'ancien état de choses subsistèrent, soit dans la persistance des chœurs, soit dans la simplicité fondamentale de l'action.

. De là sortit naturellement la distinction des parties composantes de la tragédie.

Le *prologue*, selon la définition d'Aristote, est la partie de la tragédie qui précède l'entrée du chœur. Dans quelques tragédies d'Eschyle encore, le chœur entre dès le début. Mais cet usage primitif disparaît déjà dans la vieillesse de ce poète. Le prologue devient une scène préparatoire, formant l'exposition de la pièce. Cette scène est tantôt un dialogue, tantôt un monologue. Dans un cas comme dans l'autre, elle a toujours même destination.

Ce début mis à part, une tragédie se divise en un certain nombre de parties principales appelées *épisodes* et correspondant à nos *actes*. Ces épisodes sont encadrés entre des chants du chœur ; le premier de ces chants porte le nom de *parodos*, les autres se nomment *stasima*. Le dernier épisode est appelé quelquefois *exode*.

La parodos n'est autre chose, comme son nom même l'indique, que le chant d'entrée du chœur. Le mot στάσιμον signifie proprement *chant en place*. Il désigne les principaux morceaux lyriques que chante le chœur, une fois qu'il a pris place dans l'orchestra, que ces chants soient

d'ailleurs accompagnés de danses ou non. Ce qui les caractérise essentiellement, c'est qu'ils marquent des divisions dans l'action. Très souvent, pendant qu'on les chantait, la scène restait vide. Quand il n'en était pas ainsi, l'action demeurait tout au moins en suspens. Liés d'abord très étroitement à la fable, dont ils marquaient les phases, ils s'en détachèrent peu à peu, jusqu'à se transformer en véritables intermèdes (ἐμβόλιμα). Mais cette transformation, bien qu'elle ait été admise dès la fin du v^e^ siècle, ne se laisse que faiblement entrevoir ou deviner chez les grands poètes classiques; il n'y a donc pas lieu d'y insister ici.

Les épisodes pouvaient comprendre, outre des morceaux de dialogue parlés, des chants plus courts du chœur, dits *épisodiques*, des dialogues lyriques entre le chœur et les acteurs (κομμοί), des duos entre acteurs (τὰ ἀπὸ σκηνῆς), et enfin des solos chantés généralement par le protagoniste (μονῳδίαι). Ces épisodes n'étaient pas assujettis comme nos actes à une mesure commune; il y en a de longs et de courts : dans une même pièce, la disproportion peut être très grande. Leur nombre n'était pas non plus déterminé très rigoureusement. Toutefois, l'usage tendit de bonne heure à s'établir, de considérer comme normal le nombre de quatre épisodes, auxquels s'ajoutait le prologue. Mais cet usage, qu'Horace, bien plus tard, érigeait en règle [1], ne s'est jamais imposé rigoureusement aux poètes du v^e^ siècle. Sophocle, en particulier, est loin de s'y assujettir. La division en cinq actes, dont nous connaissons mal l'origine, n'a été en tout cas constituée définitivement qu'après l'âge classique, dans la période alexandrine.

8. **Marche de l'action. — Les unités.** — Ces diverses parties étaient liées nécessairement entre elles par une certaine progression d'intérêt; car la progression est la loi

1. *Art poét.*, v. 189 :

> Neve minor, neu sit quinto productior actu
> Fabula, quæ posci vult et spectata reponi.

même du drame. Cette progression tenait à la structure de l'action. Mais, ici, chacun des grands poètes a eu sa manière propre, que nous essaierons de caractériser plus loin. Contentons-nous de dire, pour le moment, que, si l'action, dans la tragédie grecque, est devenue, de génération en génération, plus savante, si elle a fait une part plus grande aux combinaisons d'événements, aux péripéties, aux reconnaissances, aux coups de théâtre, elle est cependant demeurée toujours simple, en comparaison des tragédies modernes. Elle comprend en général peu d'événements, et ces événements, elle se soucie moins que nos drames de les emmêler et de les entre-choquer. Sa marche aussi est moins concertée. Les personnages ne sont pas tous annoncés dans l'exposition, ni tous réunis dans la dernière scène. Ils paraissent lorsqu'on a besoin d'eux, et s'en vont quand ils n'ont plus rien à faire. C'était là pour la tragédie grecque une nécessité, puisqu'elle avait moins d'acteurs que de personnages. Mais elle a dû à cette nécessité, et sans doute aussi à son instinct, de garder en tout un naturel plus simple. Il résulte de là que les termes de nœud (δέσις) et de dénouement (λύσις), ainsi que celui de péripétie (περιπέτεια), bien qu'appliqués par Aristote à la tragédie grecque en général, doivent toujours être entendus dans un sens large et sans trop de rigueur, lorsqu'on parle des drames du v^e^ siècle. Le nœud y est, en réalité, moins un certain incident inattendu qu'une suite de scènes, qui peu à peu établissent la situation ; la péripétie même n'y est pas toujours brusque ni violente ; le dénouement s'y prolonge ordinairement au-delà de l'événement final, et, plus d'une fois, il conduit les choses à une sorte d'apaisement relatif.

C'est du drame tragique du v^e^ et du iv^e^ siècle qu'a été tirée la théorie des unités classiques. Il est bon de dire ici en quelques mots quelle en est la valeur historique.

L'unité d'intérêt est une des lois mêmes de l'art, parce

qu'elle est aussi une loi de l'esprit humain. Elle s'impose spécialement au drame. Eschyle l'a dégagée par ses exemples. Sophocle et Euripide l'ont observée après lui. Notons seulement qu'elle ne paraît pas avoir été appliquée en Grèce avec la rigueur que certains théoriciens modernes ont voulu lui donner. Euripide, en particulier, ne s'est pas fait scrupule de grossir la fable principale par des parties épisodiques ; il paraît probable que cela se faisait couramment autour de lui et a continué à se faire après lui.

L'unité de lieu était rendue à peu près nécessaire par la présence permanente du chœur. Dans les pièces subsistantes, nous ne voyons que deux ou trois fois l'action se transporter d'un lieu à un autre, par exemple dans les *Euménides* d'Eschyle et dans l'*Ajax* de Sophocle. En général, tout arrive en un même lieu, qui est déterminé dès le début. Il est à remarquer seulement que cette détermination restait souvent assez vague, surtout au temps d'Eschyle ; elle devint de plus en plus précise ; mais elle comporta toujours certaines licences. Souvent, la scène se passe devant un palais, devant une tente, près d'un tombeau ; d'ailleurs les objets représentés sont censés séparés par une distance fictive, qui s'accommode aux besoins de l'action.

L'unité de temps est la moins rigoureusement observée. En principe, il semble que la durée des événements dût être précisément celle de la représentation, puisque le chœur assistait à toute l'action et qu'il n'y avait pas d'entr'actes. Mais on admettait facilement, par une convention tacite, que la durée des stasima fût purement fictive ; et, par suite, ce qui se passait en dehors de la scène pendant les chants du chœur pouvait être hors de proportion avec le temps qu'ils remplissaient effectivement. Il arrive, chez Euripide surtout, qu'entre deux épisodes s'accomplissent des événements qui, dans la réalité, auraient demandé plusieurs heures, quelquefois même plus d'un jour. Seule-

ment, cela a lieu hors de la vue des spectateurs. L'action visible, celle dont le chœur est témoin et qui est représentée sur la scène, paraît presque toujours enfermée dans la durée de la représentation, sans qu'on ait autrement souci de la contradiction qui en résulte.

Ce sont là, très sommairement, les conditions ou, si l'on veut, les lois de l'action tragique. Cette action elle-même est jouée par des personnages, à propos desquels certaines indications au moins sont indispensables.

9. Les personnages et le chœur. — Les personnages proprement dits sont des héros ou des subalternes. Nous avons déjà parlé du costume des héros tragiques ; leur langage répondait naturellement à leur extérieur. Après Eschyle, sinon plus tôt, il y eut un langage spécial à la tragédie, qui sans doute varia en quelque mesure chez les divers poètes, mais qui garda toujours certains caractères communs. Les personnages tragiques s'exprimaient ordinairement en trimètres iambiques, c'est-à-dire dans le mètre qui paraissait se rapprocher le plus du langage ordinaire de la vie ; mais cette ressemblance demeurait, en somme, lointaine, et l'emploi du rythme donnait à la conversation tragique un caractère idéal incontestable. Jamais, en Grèce, on ne s'avisa d'écrire un drame en prose. Dans les passages qui demandaient plus de vivacité, on se servait quelquefois du tétramètre trochaïque, qui avait été le mètre de la tragédie primitive ; mais cela était rare, ce mètre, sans doute, se prêtant mal à la noblesse qui était exigée des héros. Le fond de la langue était naturellement le parler attique contemporain ; et c'était là qu'elle puisait sa force et son naturel. Mais aux expressions usuelles se mêlaient les expressions poétiques empruntées par le poète à l'épopée, au lyrisme, ou à sa propre imagination. L'art était de mélanger ces divers éléments selon les convenances du moment et du personnage, de façon à donner à la fois l'impression de la vérité

et celle d'une idéalisation nécessaire. Le dialogue ne semble pas avoir été assujetti à des règles strictes de composition. Toutefois, là comme ailleurs, l'art grec s'est complu à une certaine symétrie. Il n'est pas rare que les discours des personnages se fassent équilibre jusqu'à un certain point. Et, lorsque le mouvement devient très vif, cette symétrie, au lieu de s'effacer comme on pourrait s'y attendre, se renforce au contraire. Il y a des parties de dialogue, appelées *stichomythies*, où chaque personnage à son tour prononce deux vers ou un seul vers, ou un demi-vers, ou moins encore ; les groupes ou les fractions de vers se répondent avec une exactitude absolue. Ces divers artifices permettaient de varier le mouvement des scènes et de traduire en quelque sorte le rythme des sentiments par celui du dialogue. Il faut rappeler enfin que les personnages héroïques passaient assez souvent de la simple déclamation au chant, ce qui constituait encore un autre degré de pathétique. Parmi ces chants des héros, ceux qui prirent le plus d'importance, à mesure que le jeu des passions devint plus libre, furent naturellement les monodies, où la virtuosité des acteurs pouvait se donner carrière.

Au-dessous des héros figuraient sur la scène des subalternes. Les plus employés étaient les *messagers* (ἄγγελοι), chargés de venir raconter les événements qui s'accomplissaient au dehors. Leurs narrations, presque toujours fort pathétiques, étaient pour ainsi dire un des éléments nécessaires d'un drame qui évitait par principe les spectacles tumultueux. Le plus souvent, ce sont des morceaux impersonnels, où le poète déploie tout son talent, sans se soucier beaucoup du caractère de celui qui parle. Quelques subalternes, cependant, ont des traits qui leur sont propres ; tels sont particulièrement les pédagogues et les nourrices, humbles confidents et conseillers discrets, quelquefois aussi intermédiaires officieux, qui parurent à titre régulier dans la tragédie, lorsque l'action devint plus

variée. Leur langage est plus simple que celui des héros, mais il n'en est pas essentiellement différent. La tragédie grecque n'a jamais admis le parler vraiment populaire, qui eût détruit l'harmonie de l'ensemble.

A côté des personnages proprement dits figure le chœur. Son rôle dans le drame, prépondérant au début, alla toujours en diminuant d'importance. Toutefois, jusqu'à la fin du v^e^ siècle, nous le voyons intéressé dans l'action, au moins par les sentiments qu'elle lui inspire. S'il agit de moins en moins, il ne cesse de donner des conseils, d'énoncer des réflexions à propos de ce qui se passe, enfin de traduire en émotions et en chants les impressions qu'il reçoit des événements. En général, il tient de près à quelques-uns des héros. Mais, à vrai dire, chacun des grands tragiques a conçu son rôle d'une manière qui lui est propre, et toute formule d'ensemble serait ici inexacte. S'il se mêle quelquefois au dialogue par l'organe de son coryphée, on peut dire néanmoins que le moyen d'expression qui lui est ordinaire est le chant. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail des formes du lyrisme choral de la tragédie, qui est extrêmement varié [1]. Disons seulement que ce qui le distingue essentiellement du lyrisme choral non tragique, c'est sa liberté. Destiné à exprimer des sentiments passionnés, à imiter la vie, il a dû refuser de s'astreindre à des formes qui l'auraient enchaîné. La composition métrique y change de strophe en strophe. Et les mètres qu'il préfère sont les plus souples et les plus vifs. Les rythmes dochmiaques et logaédiques sont ses rythmes de prédilection. La langue de ces morceaux lyriques est attique par le fond comme celle du dialogue, mais avec un mélange discret de formes doriennes, destinées à donner au chant plus de gravité. Il va sans dire qu'elle admet d'ailleurs une

1. A consulter :

P. Masqueray. *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, 1895.

liberté de tours, une hardiesse d'invention, enfin un choix de mots que le dialogue, plus rapproché de la vie ordinaire, ne comporte pas.

Cet aperçu peut donner une idée de ce qu'est la tragédie grecque comme genre et faire comprendre quelle a été la puissance de ses moyens d'action. On voit qu'elle tenait à la fois de notre opéra et de notre tragédie classique. Il est temps maintenant de passer de cette description générale, un peu abstraite, à l'étude plus vivante des œuvres des grands poètes qui l'ont constituée ou illustrée.

CHAPITRE XI

ESCHYLE

SOMMAIRE

I. La personne d'Eschyle, son génie. — II. Son œuvre. Ses rapports avec l'épopée. Structure tétralogique. — III. Pièces subsistantes. — IV. Inventions d'Eschyle. Sa conception du drame. Le sentiment religieux. — V. Suite des inventions d'Eschyle. Développement de l'élément dramatique. Structure de l'action. — VI. Les sentiments et les caractères. La liberté humaine. Relations des personnages entre eux. — VII. Le lyrisme d'Eschyle; sa langue. — VIII. Ce qu'Eschyle a fait pour la tragédie.

1. La personne d'Eschyle; son génie[1]. — A la fin du VI^e^ siècle, après Thespis et au temps de ses premiers successeurs, la tragédie était constituée comme un genre distinct; elle était entrée dans la littérature. Mais c'était encore un genre assez humble. Restait à développer ses forces cachées, à lui prêter, par la beauté du spectacle et par la grandeur des effets dramatiques, la majesté qui lui manquait, et aussi à

. **Principales sources biographiques :**

Vie anonyme; notice de Suidas, Αἰσχύλος; diverses mentions dispersées.

A consulter :

Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopedie*, art. Æschylus, où l'on trouvera une bibliographie détaillée.

lui communiquer assez de philosophie pour qu'elle pût donner à penser. Ce fut l'œuvre d'Eschyle ; et cette œuvre est assez grande pour qu'il ait le droit d'être considéré comme le véritable père de la tragédie.

Eschyle, fils d'Euphorion, naquit à Éleusis, en 525 ou 524 avant notre ère ; il appartenait à une famille d'Eupatrides. Nous ne connaissons de sa vie que quelques événements. D'après Suidas, il prit part aux concours tragiques dans la 70e Olympiade (500-497) ; il avait alors entre vingt-cinq et trente ans. Survint la grande crise nationale des guerres médiques : Eschyle combattit comme hoplite à Marathon, en 490, avec les hommes de sa tribu. Lui-même a commémoré dans son épitaphe ce fait glorieux. Il est probable qu'il joua également un rôle actif dans la seconde guerre médique, à Salamine, à Platée, à Artémisium ; sur ces divers points, nous n'avons que des témoignages isolés et peu sûrs. Quant aux actes héroïques attribués à ses frères, Cynégyre et Aminias, il est impossible aujourd'hui d'y démêler ce qui appartient à la légende et ce qui revient à l'histoire. Après les guerres médiques, il semble s'être partagé entre Athènes et la Sicile, où l'appelait la faveur d'Hiéron, roi de Syracuse. Vainqueur pour la première fois au concours de 484, d'après la chronique de Paros, il fit jouer les *Etnéennes* en Sicile peu après 476, les *Perses* à Athènes en 472 et à Syracuse un peu plus tard ; en 468, il concourut avec le jeune Sophocle, qui l'emporta sur lui ; enfin, il donna les *Sept*, à Athènes, en 467 ; l'*Orestie* (c'est-à-dire *Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Euménides*), dans la même ville, en 458. La date de ses autres pièces ne peut être établie que par conjecture et d'une manière tout approximative. Dans l'ensemble, la vie d'Eschyle paraît avoir été toute consacrée à son art. Poète et acteur, il passait la meilleure partie de son temps à composer les pièces qu'il jouait ou faisait jouer à l'époque des concours.

Diverses historiettes sans valeur, qui avaient cours dans

l'antiquité, expliquaient ses voyages en Sicile soit par une sentence d'exil rendue contre lui, soit par le dépit qu'il aurait ressenti en se voyant préférer ses concurrents. Rien de tout cela ne s'appuie sur des témoignages sérieux, et les faits connus ne permettent guère de croire à ces récits. Si Eschyle eut réellement quelques difficultés avec ses compatriotes, en tout cas il ne cessa jamais de prendre part aux concours tragiques d'Athènes, et il y obtint jusqu'à la fin de sa vie une série de succès. La *Vie anonyme* lui attribue treize victoires, ce qui représente probablement un total de 52 pièces couronnées. Il appartenait à l'aristocratie par sa naissance et ses sentiments, et il dut voir avec peine certains progrès de la démocratie ; mais la discrétion des allusions contenues dans l'*Orestie* et le succès qu'elle obtint prouvent qu'il n'entra jamais en conflit avec la majorité de ses concitoyens. Ce fut donc librement et sans haine contre sa patrie qu'il retourna en Sicile après sa victoire de 458. Il y mourut à Géla en 457 ou 456.

D'après son œuvre et quelques rares témoignages, nous devons nous le représenter comme une âme fière et haute, imbue d'un sentiment religieux profond. Le drame tel qu'il le conçut est plein de religion. Le don qui prédominait en lui était l'imagination. Peu de poètes ont été au même degré créateurs d'images et d'expressions. Cette imagination était tournée vers la grandeur, la pompe, le déploiement puissant ou terrible de la force ; elle était peu susceptible de grâce, de douceur, de délicatesse. Au-dessous d'elle, une pensée vigoureuse et subtile à la fois ; une remarquable faculté de raisonner, d'assembler les idées, de les rapprocher et de les opposer ; un véritable génie d'organisation, apte à embrasser les ensembles sans perdre de vue les détails. Un tel homme, prenant possession d'un genre littéraire encore jeune, ne pouvait manquer de le transformer. Il était capable des plus grands desseins, et aucune qualité essentielle ne lui faisait défaut pour les réaliser.

2. Son œuvre. — Ses rapports avec l'épopée. — Structure tétralogique[1]. — La comparaison des témoignages, malgré des divergences qu'on a pu corriger avec vraisemblance, donne lieu de croire qu'Eschyle avait composé soixante-dix tragédies et vingt drames satyriques. De cette œuvre immense, il ne reste que sept tragédies, plus un catalogue de titres et un assez grand nombre de fragments. On lui attribuait, en outre, des élégies et des péans.

Les sujets de toutes ces compositions dramatiques, à l'exception des *Perses*, paraissent avoir été empruntés à l'épopée. En essayant de reconstituer à grands traits les pièces perdues d'Eschyle d'après les titres, les fragments et les témoignages, on reconstitue du même coup une ample série de scènes héroïques, qui avaient été déjà traitées par Homère et les poètes cycliques. Le grand poète tragique a donc vraiment ramassé, comme il le disait au témoignage d'Athénée, « les miettes de la table d'Homère ». En cela, d'ailleurs, il ne faisait que suivre la tradition, qui, par ses prédécesseurs immédiats, remontait jusqu'au dithyrambe. Seulement, la grandeur de son œuvre et son étendue la rapprochaient bien plus de l'épopée. Les légendes auxquelles il avait le plus emprunté sont d'abord celles de la guerre de Troie, puis celles de Thèbes et d'Argos, c'est-à-dire précisément les légendes que les chants épiques avaient le plus illustrées. Toutefois, il ne faut pas oublier que ces données épiques sont arrivées jusqu'à Eschyle après avoir traversé la poésie lyrique. Nous pouvons deviner assez souvent l'influence que celle-ci a exercée sur ses conceptions ; elle

1. A consulter :

Welcker, *Æschyleische Trilogie*, Darmstadt, 1824 ; *Die griechische Tragœdien*, Bonn, 1839, t. I ; G. Hermann, *Opuscula*, t. II ; Patin, *Études sur les tragiques grecs*, t. I déjà cité ; Westphal, *Prolegomena zu Æschylus Tragœdien*, Leipzig, 1869 ; Weil, *Études sur le drame antique*, déjà cité, en outre, les notices jointes aux éditions des *Fragments* d'Eschyle énumérées plus loin.

nous apparaitrait bien plus clairement encore si les œuvres des grands lyriques du VII^e^ et du VI^e^ siècle nous étaient mieux connues.

Nous savons, pour un certain nombre de ces pièces, qu'elles étaient groupées en tétralogies, c'est-à-dire assemblées en séries formées de trois tragédies (trilogie tragique) et d'un drame satyrique. Il y a là un fait curieux, qui soulève plusieurs questions, malheureusement presque insolubles.

C'était, nous l'avons vu, la règle des concours tragiques, dès le temps d'Eschyle, que chaque poète concurrent, aux grandes Dionysies, fit représenter une de ces séries. Le même usage s'est maintenu pendant tout le V^e^ siècle. Mais nous ne pouvons ni affirmer qu'il fût en vigueur en dehors d'Athènes, ni dire quand et comment il avait pris naissance. En outre, certaines de ces séries se composent de pièces connexes, c'est-à-dire fondées sur une même donnée générale, qu'elles développent comme autant d'actes successifs. C'est ce qu'on peut appeler la *tétralogie liée*, par opposition à la *tétralogie libre*, formée de pièces indépendantes. Faut-il admettre que toutes les pièces d'Eschyle étaient, ainsi qu'on l'a quelquefois pensé et soutenu, assujetties à ce mode rigoureux de groupement ?

Si les chiffres donnés plus haut sont exacts, on voit d'abord qu'ils ne se prêtent pas même à la reconstitution d'un nombre exact de tétralogies. D'après cela, il est déjà probable, en tout cas, qu'Eschyle avait composé une dizaine de tragédies indépendantes, soit qu'elles eussent été représentées en dehors d'Athènes, soit qu'elles appartinssent à un temps de sa vie où le règlement en question n'était pas encore en vigueur. Restent un très grand nombre de pièces qui ont été certainement groupées trois par trois. Mais ces groupes constituaient-ils tous des trilogies liées? Il paraît certain que non. Car nous en connaissons au moins un, celui dont faisait partie la tragédie des *Perses*, qui ne se

prête pas à une combinaison de ce genre. Toutefois, c'est là probablement une exception ; et la plupart des pièces d'Eschyle ont dû être réunies en groupes analogues à l'*Orestie*. Nous en sommes assurés pour un certain nombre, et nous avons lieu de le croire pour beaucoup d'autres, parce qu'elles appellent en quelque sorte d'elles-mêmes ce genre de combinaison. Que cet usage soit antérieur ou non à Eschyle, qu'il l'ait créé entièrement ou simplement régularisé et perfectionné, on est autorisé, en tout cas, par la manière dont il l'a pratiqué, à le considérer comme un des traits caractéristiques de son art. L'ampleur de la trilogie répondait à la grandeur naturelle de sa pensée, à la fécondité ordonnée de son imagination, et aussi, comme nous le verrons, à sa philosophie des choses divines et humaines. En outre, elle donnait au poème tragique quelque chose de la majesté de l'épopée, et par là elle convenait admirablement à la noble ambition du poète.

3. Pièces subsistantes[1]. — Les sept tragédies subsistantes sont, en suivant l'ordre chronologique, tel qu'il est attesté pour cinq d'entre elles et tel qu'il nous paraît le plus probable pour les autres : les *Suppliantes*, de date incertaine ; les *Perses* (472) ; les *Sept Chefs devant Thèbes* (467) ; *Prométhée enchaîné*, pièce sans doute postérieure de peu à la précédente ; enfin *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides*, constituant ensemble l'*Orestie* (458). — Les *Suppliantes*, tragédie d'une structure presque élémentaire et où

1. Éditions :

G. Dindorf, *Æschyli tragœdiæ*, avec excursus, notes et scolies, 3 vol., Oxford, 1841-1851 ; Ahrens, *Æschyli tragœdiæ et fragmenta*, Paris, 1842, Bibl. Didot ; H. Weil, *Æschyli tragœdiæ*, Leipzig, 1884 et 1896, Bibl. Teubner ; Wecklein, *Æschyli tragœdiæ et fragmenta*, avec les scolies du Mediceus, 3 vol., Berlin, 1885-1893, texte critique important. Les fragments se trouvent aussi dans le recueil de Nauck, signalé plus haut, *Tragicorum græcorum fragmenta*.

Lexiques :

Dindorf, *Lexicon Æschyleum*, Leipzig, 1876.

prédomine le lyrisme, doivent être regardées comme la première partie d'une trilogie perdue qui se rapportait à l'histoire légendaire d'Argos ; Eschyle y a représenté les filles de Danaos fuyant de Libye et abordant à Argos pour échapper à la poursuite de leurs cousins, fils d'Ægyptos. — Les *Perses*, seule tragédie historique d'Eschyle, étaient groupés avec deux pièces mythologiques indépendantes; le drame y est donc complet en lui-même ; il a pour sujet la défaite de Xerxès et est imité librement des *Phéniciennes* de Phrynichos. Le lyrisme et les récits y occupent encore une très grande place. — Les *Sept Chefs devant Thèbes* sont le seul débris subsistant d'une trilogie thébaine, dont ils formaient la dernière partie ; les deux premières pièces avaient pour titre : l'une, *Laïos*, et l'autre, *Œdipe*. Dans les *Sept*, le poète met en scène la lutte fratricide des deux fils d'Œdipe, qui se disputent l'héritage de leur père. L'action, bien que faite surtout de récits et de descriptions, y a pourtant un véritable mouvement, et le personnage principal, Étéocle, s'y dessine avec un relief vigoureux. — *Prométhée enchaîné* est aussi le débris d'une trilogie, qu'on n'a pu reconstituer avec certitude. Eschyle y montre le Titan Prométhée, bienfaiteur de l'humanité, puni cruellement par Zeus pour son amour des hommes. A cette pièce faisait suite une tragédie perdue, intitulée *Prométhée délivré*, où l'on voyait Héraclès mettre fin, après trois myriades de siècles, au supplice du malheureux Titan. Peut-être la trilogie était-elle complétée par une troisième tragédie également perdue ; il y a de bonnes raisons de croire que c'était le *Prométhée porteur de feu*, qui mettait en scène l'institution du culte de Prométhée en Attique. Le *Prométhée enchaîné* a peu d'action ; mais la pièce est admirable par la beauté du spectacle, par la grandeur de la situation et par celle du principal personnage. A la différence des précédentes, elle semble avoir exigé la présence simultanée de trois acteurs. — L'*Orestie* est la dernière œuvre d'Eschyle ; c'est aussi celle

qui marque l'apogée de son art et de son génie. Les trois pièces de la trilogie se rapportent au meurtre d'Agamemnon. Dans la première, intitulée *Agamemnon*, le roi de Mycènes, revenant de Troie, est assassiné par sa femme, Clytemnestre, avec la complicité d'Égisthe, qui l'a séduite. Dans la seconde, les *Choéphores*, dont l'action se passe une dizaine d'années plus tard, Oreste, fils d'Agamemnon, après avoir grandi en exil, rentre inconnu dans son palais, se fait reconnaître de sa sœur Électre, et, pour accomplir l'ordre d'Apollon, venge son père en tuant de sa propre main Égisthe et sa mère, Clytemnestre. Dans la troisième, les *Euménides*, suite immédiate de la précédente, Oreste, poursuivi par les Érinnyes, mais protégé par Apollon, fuit de Delphes à Athènes ; là, il est jugé par l'Aréopage, qu'Athéna institue à cette occasion, et qu'elle préside ; il est acquitté ; les Érinnyes, apaisées par Athéna, deviennent les protectrices de l'Attique, sous leur nom nouveau d'Euménides. Ces trois pièces exigent l'emploi de trois acteurs. Au moins égales aux précédentes par la force des idées et des sentiments, elles leur sont supérieures par la conduite dramatique.

Voilà tout ce qui nous reste d'une série d'œuvres vraiment immense. C'est peu de chose, assurément ; néanmoins, il n'est pas impossible de dégager de là les traits principaux qui caractérisent l'art d'Eschyle.

4. Inventions d'Eschyle. — Sa conception du drame. — Le sentiment religieux[1]. — Préoccupé dès ses débuts d'agrandir la tragédie, Eschyle voulut qu'elle offrît, jusque dans la mise en scène, une pompe imposante. Il perfectionna les masques, sans doute pour leur donner plus

1. A consulter :

Patin, *Tragiques grecs*, t. I ; J. Girard, *le Sentiment religieux ;* Weil, *Drame antique ;* Westphal, *Prolegomena*, cité plus haut ; Bethe, *Prolegomena*, cité plus haut ; Richter, *Zur Dramaturgie des Æschylus*, Leipzig, 1892 ; Pauly Wissowa, *Encycl.*, art. *Æschylus*.

d'expression ; il revêtit ses acteurs de costumes somptueux ; il fut peut-être le premier qui leur fit mettre des chaussures à hautes semelles, pour qu'ils parussent plus grands. Si la peinture de décors ne se développa, comme cela est probable, qu'à la fin de sa vie, ou même après lui, il est certain cependant qu'il se complut à des spectacles grandioses. Il aimait à frapper les yeux en même temps que l'esprit. Dans les *Suppliantes*, dans les *Perses*, dans les *Sept*, dans *Agamemnon*, on voyait paraître des rois ou des reines, qui faisaient des entrées pompeuses, parfois sur des chars, toujours en grand costume, et au milieu d'un nombreux cortège de figurants. Dans *Prométhée*, on avait devant les yeux une masse de rochers au milieu d'un désert ; on y voyait apparaître les Océanides sur un char ailé ; le dieu Okéanos arrivait sur une sorte de griffon, qui était censé l'emporter à travers l'espace ; on assistait au supplice du Titan, et, finalement, à l'écroulement de la montagne où il était cloué et à sa disparition. Tout cela se faisait au moyen d'une machinerie assez simple ; mais l'effet produit sur des spectateurs peu exigeants devait être grand. L'apparition des Érinnyes dans la dernière pièce de l'*Orestie*, leurs courses à travers l'orchestra, leurs danses sauvages, avaient laissé un souvenir d'effroi, auquel a pu se mêler dans la suite une part de légende, mais qui atteste certainement la vivacité de l'impression première.

Et ce n'était pas là un vain spectacle. Cette pompe extérieure ne faisait que traduire la grandeur de la conception. Eschyle ne se contenta pas, comme ses prédécesseurs, de mettre en drames des légendes héroïques ; il voulut que ces légendes apparussent comme autant de révélations des desseins des dieux. Génie méditatif, il cherchait par instinct, derrière les événements, des causes mystérieuses ; et son drame était toujours fait de manière, sinon à les expliquer, ce qui eût été souvent les diminuer, tout au moins à en faire sentir la présence et à en inspirer l'effroi. Ce fut là

sans doute son innovation capitale. Non que le sentiment religieux ait pu manquer à ses prédécesseurs; il n'y avait pas de forme lyrique en Grèce qui en fût entièrement dénuée, et, moins que toute autre, le dithyrambe. Mais ce qui était épars et comme diffus, il le rassembla, il le concentra dans l'unité puissante de ses drames, et il le mit en relief par la force de son génie. Chaque tragédie ou chaque trilogie devint l'exposé dramatique d'une grande destinée, et, ainsi conçue, elle éveilla désormais autant de pensées que d'émotions.

Ce n'est pas, comme on l'a dit quelquefois avec exagération, qu'Eschyle fût à proprement parler un philosophe ni même un théologien. Poète avant tout, et poète dramatique, c'est toujours sous des formes vivantes qu'il aperçoit les causes cachées; il ne les sépare pas de leurs effets, qui sont les souffrances humaines et, d'une manière générale, les événements; il ne les réalise pas en formules abstraites, capables de s'unir logiquement et de produire par leur groupement une théorie complète du gouvernement du monde. Non; il en a seulement l'intuition et le sentiment profond. Il ne cherche même pas à en dissiper l'obscurité. Cette obscurité mystérieuse est, au contraire, un des éléments nécessaires de la vision surnaturelle qui s'impose à lui, et à laquelle il associe son public. Faire sentir qu'au-delà de ce qui se voit, il y a des choses lointaines et grandioses qui ne se voient pas immédiatement, que l'action de l'homme n'a pas en elle-même toute sa raison d'être ni toute son explication, qu'elle obéit à son insu à quelque chose d'obscur et de supérieur, et qu'à travers ses agitations et ses illusions elle aboutit le plus souvent à des fins qu'elle n'a pas cherchées, voilà ce qui le tente, voilà ce qui lui paraît la partie supérieure de l'œuvre dramatique.

Que met-il d'ailleurs au juste dans cet au-delà? Est-ce une destinée aveugle? Est-ce une volonté juste et bienfaisante? Il est fort douteux que lui-même eût pu répondre

nettement à cette question. Ses croyances étaient vraisemblablement celles de ses contemporains, c'est-à-dire un mélange d'idées qui s'étaient peu à peu superposées les unes aux autres et qui n'étaient pas toujours conciliables. Il semble bien que, tout au fond, on y aperçoive encore l'idée plus ou moins confuse d'une force, aveugle et irrésistible, d'une nécessité des choses, ἀνάγκη. Mais il est certain aussi que, si cette idée existe en lui, elle est comme reléguée à l'arrière-plan. Elle se manifeste surtout par certaines lois inéluctables, telles que l'hérédité, la transmission des souillures, la force des malédictions, le rôle des Erinnyes. Dans *Prométhée*, il est vrai, nous voyons Zeus lui-même subordonné à une fatalité dont il ne peut s'affranchir. Mais c'est là une exception. Dans l'ensemble ce qu'Eschyle aime à montrer, c'est plutôt la volonté des dieux, volonté réfléchie, qui a ses raisons, qui sait ce qu'elle veut, et qui, en définitive, vise au bien. Il y a là chez lui une tendance plutôt qu'une idée arrêtée. Il ne faut ni l'exagérer ni la méconnaître. Mais ce qu'il convient de dire surtout, c'est que, dans les problèmes de ce genre, c'est moins la solution qui importe au poète que le problème lui-même. Le problème se confond avec le drame, la solution est au-delà du drame; elle n'y entre que par l'intérêt qu'elle excite en se faisant chercher.

5. Suite des inventions d'Eschyle. — Développement de l'élément dramatique. — Structure de l'action. — Par l'introduction de ces vues religieuses, Eschyle avait renouvelé la tragédie en son fond. En même temps, il la renouvelait dans sa structure, par le développement de l'élément dramatique. Ses innovations à cet égard se résument en deux choses: il restreignit la part du chœur dans l'action et il introduisit le second acteur. Ces deux faits eurent des conséquences capitales.

Dans les *Suppliantes*, la plus ancienne probablement de ses tragédies subsistantes, le chœur a un rôle de protago-

niste. C'est sa volonté qui est le ressort principal de l'action; ce sont ses souffrances, ses craintes, ses désirs qui nous intéressent principalement. Par suite, ses chants ont une ampleur qui restreint d'autant la part du dialogue. Étendons-nous encore davantage en imagination, et nous aurons sans doute une idée assez exacte de ce qu'était la tragédie avant Eschyle. Comprendre que le chœur, personnage collectif, ne pouvait avoir la même valeur dramatique qu'un personnage individuel, et en conséquence réduire son rôle pour développer celui des individus, c'était en réalité dégager le drame du lyrisme. Voilà ce qu'Eschyle eut le mérite de faire. Cette transformation intime était déjà en train de s'opérer au temps même des *Suppliantes*, quoi qu'il nous en semble. Elle est accomplie dans toutes les autres pièces subsistantes d'Eschyle. Certes, les parties lyriques y sont encore très étendues; mais elles le sont moins; et surtout, dans aucune, le chœur n'est au premier plan. Au lieu d'une foule, ce sont désormais des personnages isolés, ayant leur caractère propre, qui mènent l'action : par conséquent, notre intérêt se porte sur quelques âmes supérieures en proie à la destinée.

Ces personnages, vraiment dramatiques, sont encore peu nombreux dans chaque pièce. Pourtant, il y en a toujours plusieurs; et cela suffit pour donner lieu à une action animée. Toutes les tragédies subsistantes d'Eschyle, y compris les *Suppliantes*, exigent au moins deux acteurs pour être jouées. Le *Prométhée enchaîné* et l'*Orestie* en demandent trois. Eschyle introduisit donc le second acteur dès la première partie de sa vie; il profita, plus tard, du troisième, introduit par Sophocle vers 468, ou peu après.

Le drame d'Eschyle roule toujours sur un événement unique; il ne comporte que des péripéties élémentaires et fort peu nombreuses, peu ou point de surprises ni de coups de théâtre, à proprement parler. Dès le début, une

situation dramatique est exposée. Cette situation annonce et fait attendre un événement décisif; la pièce s'achemine vers ce but par une progression droite et continue; l'événement se produit et termine l'action. Rien de moins compliqué, ni qui justifie mieux la qualification de *tragédie simple*, attribuée par Aristote à cette sorte de drame. La pièce, ainsi construite, est en partie remplie par des chants, par des récits ou des descriptions; elle comporte donc un élément lyrique et un élément épique, qui ont encore une grande importance. Quelquefois même, des scènes épisodiques, s'ajoutant au sujet principal, y apportent, pour ainsi dire, un nouveau tribut de narrations; tel est l'épisode d'Io dans le *Prométhée enchaîné*. Mais il est incontestable, d'autre part, que, dès les plus anciennes pièces d'Eschyle qui nous soient connues, l'élément dramatique est prédominant dans l'ensemble et que cette prédominance s'accuse encore dans ses dernières pièces. Ce qui constitue cet élément nouveau, c'est d'abord le dialogue, qui met en scène avec une force admirable les phases de la situation principale et les émotions des personnages; ce sont aussi, secondairement, quelques grandes inventions scéniques, qui s'imposent au spectateur par des effets propres au théâtre. Dans *Agamemnon*, les moments principaux de l'action sont, tour à tour, admirablement marqués. L'entrée du roi dans son palais sur le tapis de pourpre étendu par Clytemnestre, le délire de Cassandre, les cris entendus derrière la scène, la réapparition brusque de la meurtrière toute souillée de sang, la vue soudaine des cadavres, autant de faits saisissants, qui donnent lieu à une série d'impressions profondes et poignantes. Voilà des effets qui n'appartiennent ni au lyrisme ni à l'épopée, mais qui sont proprement du théâtre. Toute l'*Orestie* en est pleine; et, parmi les pièces antérieures, il n'en est pas une qui en soit dénuée.

6. Les sentiments et les caractères. — La liberté humaine. — Relation des personnages entre eux. -- Des drames ainsi construits ne se prêtent guère au développement de sentiments très variés; la psychologie d'Eschyle est simple comme l'action de ses pièces, mais elle est aussi, comme cette action, forte et frappante. Dans presque toutes ses tragédies, le personnage principal est animé d'une volonté puissante et passionnée, qui se manifeste dès le commencement. En général, cette volonté raisonne peu; elle ne donne pas lieu à une délibération intérieure, traduite en monologue ou dialogue. Elle tient à la nature même du personnage, à sa situation, à ses passions les plus profondes, elle est lui-même. Et, par une conséquence nécessaire, elle est inflexible. Telle est celle des Danaïdes, d'Étéocle, de Prométhée, de Clytemnestre, d'Oreste. Elle ressemble à une force irrésistible, et elle a quelque chose de surhumain, en raison même de sa tension et de son emportement. Cette volonté n'est jamais en lutte avec elle-même. Les personnages d'Eschyle souffrent souvent de leur résolution; ils en voient le danger, ou les difficultés, ou l'horreur; mais rien de tout cela ne les arrête; il faut y regarder de bien près pour surprendre en eux, exceptionnellement, une trace imperceptible d'hésitation; en général, les motifs qui devraient les faire reculer ne servent qu'à les exciter davantage en redoublant leur passion. Les avertissements, les conseils contraires, quand ils en reçoivent, sont sans effets sur eux. Ils se sont fait de leur idée une nécessité intime, à laquelle il faut qu'ils obéissent.

Cette raideur hautaine, cet abandon total de l'âme à une passion unique ne permettent guère de les considérer comme des caractères complets. Ce sont des caractères pourtant, au sens idéal du mot, puisqu'ils ont chacun une physionomie personnelle. Ce qui leur est commun à tous, c'est la force et l'abondance du sentiment; par là, le lyrisme atteste encore sa persistance dans ces

grandes figures dramatiques. Chacune d'elles est une personnalité profonde, riche d'émotions et d'élans, de douleurs et de désirs, qui déborde en discours, qui s'épanche en prières, en plaintes, en protestations, en déclarations superbes ou en défis. Il y a, dans l'uniformité fondamentale de leur vie morale, une puissance de renouvellement inépuisable.

Quelle est, au fond, la force qui les pousse ? Est-ce la volonté libre ? Est-ce une fatalité supérieure qui agit en eux et qui se substitue à eux ? On s'est souvent posé cette question, et on y a répondu diversement; peut-être ne comporte-t-elle pas de réponse absolue. Il y a des personnages, tels que Prométhée, en qui la liberté apparaît si nettement qu'il est impossible de la méconnaître. Il est vrai que cette liberté, en fin de compte, aboutissait vraisemblablement à un résultat conforme aux arrêts d'une destinée supérieure. Mais si l'on voulait examiner les choses de ce point de vue, on toucherait à la définition même du libre arbitre, c'est-à-dire à un problème de haute métaphysique, que certainement Eschyle n'a jamais voulu élucider et qu'il n'a sans doute même pas aperçu. Ce qu'il représente en Prométhée, c'est ce que tout le monde appelle liberté morale; il ne faut pas aller au delà. La question est plus obscure lorsqu'il s'agit d'un Xerxès, poussé à sa ruine par un esprit de vertige que les dieux lui ont inspiré; d'un Étéocle, saisi d'une sorte de délire, où se manifeste la malédiction paternelle, et courant au fratricide; d'une Clytemnestre, accomplissant sur le fils d'Atrée la destinée héréditaire de sa race; d'un Oreste, armé contre sa mère par un oracle formel et excité au meurtre par des terreurs divines. Tous ces personnages sont-ils vraiment libres ? Est-ce la volonté humaine dont le poète nous montre le spectacle ? ou n'est-ce qu'une apparence de volonté, dominée par une puissance supérieure ? Ici encore, pour répondre selon la vérité, il faut répondre sans raffinement, c'est-à-dire sans

souci d'une précision qui était étrangère en ces sujets à Eschyle et à ses contemporains. Oui, tous ces personnages, incontestablement, obéissent à une puissance mystérieuse, divine, qui va sûrement à ses fins. Mais il n'y a pas conflit, ni même dualité, à proprement parler. Cette volonté supérieure est conforme à leur volonté, à leurs idées, à leurs passions; elle ne s'oppose pas à leur personnalité, elle ne l'étouffe pas ; elle la laisse au contraire subsister tout entière. Tous ces personnages, en faisant ce que la destinée ou les dieux ont réglé, font aussi ce qu'ils veulent eux-mêmes; ils agissent selon leur nature, selon leurs passions, selon leurs désirs du moment; ils ne pourraient agir autrement sans se faire violence à eux-mêmes. Ils sont donc libres, au sens partout accepté de ce mot; ils le sont comme nous le sommes nous-mêmes, bien que nous obéissions aux lois éternelles des choses; ils le sont par la conscience qu'ils ont de vouloir un certain acte et de le vouloir en raison de leurs sentiments. S'il y a dans ce fait une obscurité, elle n'appartient pas à la tragédie, elle est au fond même de la vie et dans les dessous de la réalité.

Dès qu'il y eut plusieurs personnages sur la scène grecque, la manière de les rapprocher ou de les opposer, de les faire valoir les uns par les autres, devint nécessairement une des parties délicates de l'art du poète tragique. Eschyle, en créant le second acteur, et par conséquent en multipliant les rôles, s'obligea lui-même à y donner une attention toute nouvelle. Ici encore, c'est lui qui a posé les principes.

Dans les *Suppliantes*, le protagoniste, qui joue successivement les rôles de Danaos et du héraut égyptien, n'a encore qu'un rôle secondaire. Mais, dans les *Perses*, Atossa est vraiment au premier rang; et, à partir de ce moment, la loi de la hiérarchie des rôles se dégage nettement. Étéocle, dans les *Sept*, Prométhée dans la tragédie qui porte son nom, Clytemnestre, dans *Agamemnon*, Oreste, dans les *Choéphores*

et dans les *Euménides*, ont une supériorité d'importance dramatique qui les met hors de pair. Or, s'ils la doivent d'abord à eux-mêmes, à l'intensité de leurs passions ou de leurs souffrances, ils la doivent aussi en partie, et ceci est bien digne d'attention, à leurs relations avec les personnages qui les entourent. Presque tous les rôles de second ou de troisième rang sont conçus et arrangés, non seulement pour le service de l'action, mais aussi dans l'intérêt du premier rôle, pour l'éclairer, pour l'aider à se développer, pour le faire valoir. Cela est frappant lorsqu'on étudie par exemple les rôles du chœur et du messager dans les *Sept*, ceux d'Héphæstos, d'Okéanos, d'Io, des Océanides dans *Prométhée*, ceux d'Électre et du chœur dans les *Choéphores*, ceux de la Pythie et d'Apollon dans les *Euménides*. Non que la science des contrastes, le jeu des rapprochements et des oppositions délicates soit encore poussé très loin chez Eschyle. Les sentiments, dans son théâtre, n'ont pas assez de variété pour s'y prêter. Lorsque nous le lisons en songeant à Sophocle, nous voyons bien qu'il y avait là tout un art à développer. Mais il est certain qu'il l'a du moins ébauché, et qu'il a, pour ainsi dire, montré d'avance ce que cet art pourrait être.

7. Le lyrisme d'Eschyle ; sa langue[1]. — A ces diverses innovations d'Eschyle, il faut en ajouter une dernière, qui n'est pas la moindre. C'est lui, au témoignage d'Aristophane (*Grenouilles*, 1004), qui a vraiment créé la langue tragique.

Cette langue est surtout lyrique par ses origines; elle l'est aussi par ses caractères essentiels; par suite, c'est dans les parties lyriques qu'elle déploie toutes sa richesse. Il faut se souvenir que ces parties ont, chez Eschyle, une ampleur et une pompe qu'elles ont à peu près perdues après lui. Ce sont de véritables compositions, quelques-unes

1. **A consulter** :
Masqueray, *Théorie*, etc., cité plus haut ; Maury, *De cantus in Æschyleis tragœdiis distributione*, Paris, 1891.

fort étendues, où le poète se livre à des combinaisons de rythmes et à des artifices de symétrie qui constituent une architecture de strophes tout à fait étonnante. Sa langue est justement celle qui convient le mieux à ces larges développements. Elle a pour traits distinctifs l'éclat, la hardiesse, l'ampleur et la majesté. Elle abonde en mots composés, qui frappent l'oreille par leur magnifique sonorité et qui étonnent l'esprit à la fois par la profusion des images accumulées et par la condensation des pensées. Aussi subtile que puissante, elle est souvent obscure, lorsqu'on en veut bien comprendre tout le détail; elle l'est pour nous, elle l'était déjà pour les Athéniens. Mais cette intelligence complète et précise n'est pas indispensable à l'effet. Ce style dithyrambique ressemble à un décor largement peint qui veut être vu d'un peu loin. Chantées par un chœur et soutenues par la mélodie, ces strophes, d'une allure superbe, où tout est grand, douloureux et terrible, où des pensées profondes apparaissent vaguement sous des métaphores splendides et pressées, où l'enthousiasme crée à profusion des expression neuves et merveilleuses, ces strophes ardentes et grandioses devaient éblouir la foule et produire dans les âmes une sorte d'ivresse. Aujourd'hui encore, bien que l'accompagnement musical et la mélodie fassent défaut, et malgré les difficultés produites par les altérations du texte, il est impossible de lire sans en être ému des compositions telles que le chant d'effroi des femmes thébaines dans les *Sept*, la parados d'*Agamemnon*, le dialogue lyrique de Cassandre et du chœur dans la même pièce, celui d'Oreste et d'Électre dans les *Choéphores*, le chant des Érinnyes poursuivant le parricide dans les *Euménides*. Bien des détails, sans doute, dans ces morceaux, nous échappent ou nous embarrassent; l'effet de l'ensemble est irrésistible.

Admirable donc pour le lyrisme, la langue d'Eschyle est moins appropriée à la partie proprement dramatique de la

tragédie. Elle a une sorte d'uniformité qui se prêterait peu à la représentation de la vie, si le poète y visait. Mais nous avons vu qu'il y a du lyrisme chez lui jusque dans le développement des caractères. Les personnages s'exaltent dans leurs sentiments; et, justement, sa langue semble faite pour traduire cette exaltation. Les parties de récit et de dialogue ressemblent donc dans son drame aux parties chantées. Toutefois, si la langue y présente les mêmes caractères essentiels, il faut reconnaître qu'elle y atténue sensiblement sa hardiesse et son éclat dithyrambiques. Ce sont les mêmes tendances, mais plus discrètes, plus assujetties à l'usage et aux exigences de la clarté. En même temps que l'imagination s'y impose plus de réserve, la logique et la liaison des idées s'y font sentir plus fortement. S'il s'agit d'exposer des faits, la phrase sait se modeler sur l'allure des choses,et l'expression,sans cesser d'être éclatante, se garde d'éblouir un public qui, avant tout, a besoin de comprendre. Faut-il raisonner? la dialectique, subtile et forte, écarte au besoin les métaphores pour dégager les arguments. Cela est sensible surtout dans les dialogues pressés, où chaque vers, tour à tour, est une question ou une réponse, une prière ou un refus, une attaque ou une riposte. La langue du poète devient alors concise et nerveuse, condensée, et déjà singulièrement agile, bien qu'elle ait encore quelque raideur. C'est là surtout qu'elle montre ses aptitudes dramatiques, et c'est par là qu'elle a laissé deviner en quel sens elle devait être modifiée pour s'accommoder complètement aux besoins de l'action. Il est donc juste de réserver, ici aussi, les droits de priorité d'Eschyle. Mais, d'une manière générale, il reste vrai que sa langue est plus lyrique que dramatique.

8. Ce qu'Eschyle a fait pour la tragédie. — En résumé, c'est Eschyle qui a tiré la tragédie de l'enfance et qui en a fait un genre littéraire auquel aucun autre désormais n'était supérieur ni peut-être égal. Il lui a donné sa struc-

ture définitive, quant aux traits essentiels du moins; et, ce qui valait mieux encore, il l'a élevée, par l'imagination, par le sentiment, par la pensée, par le style, à une hauteur que ses devanciers n'avaient pas même soupçonnée. Grâce à lui, dans la première moitié du v^e^ siècle déjà, elle est devenue une œuvre d'art complète; car elle réunit la beauté du spectacle, la simplicité et la force de la conception, la puissance du pathétique, la grandeur des sentiments et des idées, et l'intérêt supérieur des problèmes relatifs à la destinée. De plus, ces divers mérites ne sont pas seulement rapprochés et juxtaposés en elle; ils y sont comme unis et condensés; et, grâce à la concentration qui est propre au drame, ils y prennent une puissance nouvelle par le secours qu'ils se prêtent mutuellement. Il résulte de là quelque chose d'absolument nouveau, un genre dans lequel tous les genres déjà connus semblent se confondre par ce qu'ils ont de meilleur, et qui, par suite, s'impose souverainement à la foule. Cet empire du drame, qui est le grand fait littéraire du v^e^ siècle, c'est Eschyle qui l'a institué.

La tragédie, telle qu'il l'avait faite, admirable dans sa forte simplicité, n'avait plus rien à gagner en majesté ni en puissance. Mais elle pouvait progresser en vérité psychologique, en variété de sentiments et d'idées, en souplesse, en mouvement, en habileté dans l'art des péripéties et des surprises. La rendre, d'une part, plus semblable à la vie réelle, et, d'autre part, en augmenter l'effet pathétique par une conduite plus savante de l'action, telle était la double tâche qui s'offrait aux successeurs d'Eschyle; et c'est justement celle qu'ont accomplie Sophocle et Euripide.

CHAPITRE XII

SOPHOCLE

SOMMAIRE

I. L'homme, son caractère et son génie. — II. L'œuvre de Sophocle: ses tragédies subsistantes. — III. Innovation de Sophocle: l'intérêt humain mis au premier plan: abandon de la trilogie liée; le troisième acteur, développement de l'action. — IV. Les personnages. Vérité idéale des caractères. Limite de variations des volontés et des sentiments. Moralité du théâtre de Sophocle. — V. Le chœur. Son rôle. Le lyrisme de Sophocle. — VI. Sophocle écrivain. Son influence.

1. L'homme; son caractère et son génie [1]. — Il n'y a pas de contraste ni même de dissemblance très profonde entre Sophocle et Eschyle; l'un est le continuateur de l'autre; il a, au fond, les mêmes idées essentielles sur les choses divines et humaines, le même sentiment de l'idéal héroïque, la même conception générale du drame; et, cependant, il a modifié la création de son prédécesseur de façon à lui donner un aspect nouveau. Eschyle était un vieil Athénien des guerres médiques, Sophocle est un contemporain de Périclès et de Phidias.

1. Vie anonyme, dans Westermann, *Vitarum Scriptores*, et dans la plupart des éditions: Suidas, *Lexique*, Σοφοκλῆς. — *Sophoclis vita*, dans l'édition de Dindorf, t. VIII: *Notice sur le Sophocle*, dans le *Sophocle* de Tournier.

Né à Colone, près d'Athènes, en 497 ou en 495 avant notre ère, Sophocle, fils de Sophillos, appartenait à une bonne famille; il reçut une éducation soignée. Dès sa jeunesse, sa beauté, sa bonne grâce, ses aptitudes musicales, développées par l'enseignement de Lampros, le firent remarquer. En 480, âgé de quinze ou dix-sept ans, il fut choisi pour conduire, en jouant de la lyre et en chantant, un des chœurs d'éphèbes qui célébrèrent la victoire de Salamine. Son goût pour la poésie dut se manifester de bonne heure. Il n'avait que vingt-neuf ans, ou peut-être même vingt-sept, lorsqu'il fut vainqueur d'Eschyle, au concours de tragédie de 468. A partir de cette date, il ne cessa de travailler pour le théâtre. Il joua lui-même, dit-on, quelques-uns de ses rôles, lorsqu'il était jeune, puis il renonça à cet usage. Ses succès se soutinrent pendant soixante-trois ans, jusqu'à sa mort. Il remporta une vingtaine de victoires, et, selon ses biographes, ne descendit dans aucun concours au-dessous du second rang. Jamais poète ne fut aussi constamment en possession de la faveur publique; le goût d'Athènes trouvait dans ses œuvres la plus complète satisfaction.

La chronologie de ses pièces, malheureusement, nous est fort mal connue; elle ne nous offre pas de points de repère sûrs, qui permettent de partager sa vie littéraire en périodes. Sur sa vie publique, nous ne sommes guère mieux renseignés. Bien qu'adonné presque entièrement à son art, il exerça quelques charges : il fut deux fois stratège, d'abord en 439, puis, plus tard, à une date inconnue; il fut aussi hellénotame; il semble avoir rempli des fonctions publiques en 413 et en 411, au service du parti modéré. « Dans les affaires publiques, écrivait un de ses contemporains, le poète Ion, il ne montrait ni aptitude ni activité prééminentes; c'était un des bons citoyens d'Athènes, et rien de plus. » Cela veut dire qu'intelligent et dévoué à son pays, il était toujours prêt à le servir, mais qu'il n'avait

pas d'ambition et ne faisait point de politique sans y être obligé. Sa vie privée est également obscure pour nous. Aristophane le représentait, peu après sa mort, comme un homme heureux, dont l'existence paisible n'avait jamais été troublée; il vantait aussi son humeur douce et affable, son heureux caractère, exempt de jalousie. D'autre part, ses biographes nous parlent de passions vives qui auraient troublé son repos, de discordes entre ses fils, et même d'un débat judiciaire que quelques-uns d'entre eux auraient soulevé contre lui. Tous ces témoignages sont fort suspects. Sophocle semble avoir été marié deux fois. Il eut de sa première femme un fils nommé Iophon, qui fut poète tragique comme son père et obtint quelques succès; de sa seconde femme, il eut un autre fils, nommé Ariston, qui peut-être fit aussi des tragédies; cet Ariston, à son tour, fut père de Sophocle le jeune, poète tragique également, qui, dit-on, mit à la scène l'*Œdipe à Colone* de son grand-père, quelques années après sa mort.

Sophocle, avec son caractère affable et sociable, ne put manquer d'entretenir dans Athènes des relations d'amitié avec quelques-uns des hommes connus de ce temps. Il fut le collègue de Périclès dans les fonctions de stratège. Il connut Hérodote et lui adressa, vers 450, une élégie dont il ne nous reste qu'un vers. On ne nous dit pas qu'il ait été lié avec aucun des sophistes ou des philosophes du temps. Il s'intéressait plus à la poésie et aux choses de la vie qu'aux théories ou aux recherches spéculatives. Par croyance, il semble avoir été un homme de tradition, religieux sans scrupule et sans étroitesse. Il exerça même un sacerdoce.

L'imagination chez Sophocle n'avait pas la même fougue ni la même puissance que chez Eschyle; elle était plus tempérée dans sa force, plus discrète dans son abondance, mais aussi plus brillante, plus lumineuse, plus capable de douceur et de grâce. Tous les sentiments humains avaient leur écho dans cette âme large et profonde. Il concevait

sans effort tous les degrés et toutes les formes de la passion, les affections tendres, les dévouements délicats et sublimes, les regrets, les souvenirs attendris, comme les colères, les haines et les ressentiments. Nature souple, sans aucune raideur ni dureté, faite pour se représenter tous les aspects de la vie et pour les reproduire dans ses fictions. Une raison fine et vigoureuse, capable de la meilleure logique, mais toujours libre dans sa dialectique et nullement absolue; une vivacité charmante, une admirable expérience de la vie, ou plutôt l'intuition sûre et prompte de la vérité morale, un sentiment exquis des nuances, une délicatesse naturelle associée à l'instinct de la grandeur et au goût de l'idéal. Et, chose remarquable, ces dons de nature, qui favorisaient en lui la spontanéité créatrice, s'alliaient à une habitude de réflexion sérieuse. Son œuvre poétique a éminemment ce double caractère; il n'en est pas de plus naturelle, de plus libre, de plus vivante; mais il n'en est pas non plus de plus méditée ni de mieux combinée. Si l'atticisme a pour caractère essentiel l'aisance dans la recherche de la perfection et la mesure dans la force, aucun génie n'est plus attique que Sophocle.

2. — L'œuvre de Sophocle. — Les tragédies subsistantes [1]. — Le nombre des pièces qu'il avait composées n'est pas

1. Éditions :

G. Dindorf, *Sophoclis tragœdiæ et fragmenta*, avec des excursus, des notes et les scolies, 8 vol., Oxford, 1832-1849; Benlœw et Ahrens, *Sophoclis tragœdiæ et fragmenta*, Paris, 1842, Bibl. Didot; Tournier, *les Tragédies de Sophocle*, avec introduction et notes, Paris, Hachette, 2e éd., 1877; Schneidewin et Nauck, *Sophokles*, avec introduction, notices et notes, en allemand, Leipzig, 1849-1878.

Lexiques :

Ellend et Genthe, Berlin, 1867-1872; G. Dindorf, Leipzig, 1871.

A consulter :

Les ouvrages de Welcker, Patin, Girard, signalés plus haut, pp. 267 et 271; en outre, K.-F. Hermann, *Zur Reihenfolge der Sophokleischen Dramen*, dans *Zeitschr. f. Gymnasialw.*, 1853.

attesté d'une manière certaine, car il y a des divergences notables entre les témoignages. On peut les évaluer par approximation à cent quinze ou cent vingt, tant tragédies que drames satyriques. On lui attribuait en outre des élégies, des péans et un traité en prose sur le chœur.

La matière tragique dans le théâtre de Sophocle ne paraît pas avoir été autre que dans le théâtre d'Eschyle. Elle était empruntée tout entière aux légendes héroïques, particulièrement à celles que l'épopée avait popularisées. Un grand nombre de ses tragédies n'étaient, quant au sujet, que des fragments du cycle épique, adaptés à la scène. L'immense majorité de ces pièces n'est plus représentée aujourd'hui que par des fragments, qui, le plus souvent, ne nous permettent pas même d'en reconstituer la structure. Sept seulement sont parvenues jusqu'à nous.

Les trois plus anciennes sont probablement *Antigone*, *Électre* et *Ajax*. Au reste, il est impossible d'en déterminer sûrement l'ordre relatif ni de fixer la date d'aucune des trois; car les témoignages sur lesquels on s'appuie ordinairement pour placer *Antigone* vers 440 sont insuffisants.

Antigone a pour sujet le dévouement héroïque de la jeune fille de ce nom : elle ensevelit son frère Polynice, malgré la défense de son oncle, Créon, roi de Thèbes, et paie de sa vie cet acte de piété. La beauté de la pièce résulte surtout du développement du caractère de la jeune héroïne. De plus, grâce à la manière habile dont l'action est ménagée, le poète a su tirer d'un sujet fort simple de dramatiques péripéties. C'est la seule des tragédies de Sophocle où l'on ne trouve jamais, dans le dialogue, un même vers partagé entre plusieurs personnages; il y a là, certainement, un indice de valeur quant à la date probable.

Électre ressemble à *Antigone* par le choix du personnage principal et par son rôle. Dans les deux pièces, le poète a mis une jeune fille au premier plan, et il a prêté à ses deux héroïnes même fermeté. Le sujet est celui des *Choéphores*

d'Eschyle, le meurtre de Clytemnestre et d'Égisthe, tués par Oreste et sa sœur pour venger leur père. Mais, en reprenant ce sujet, Sophocle l'a vraiment renouvelé. Le premier rôle appartient, chez lui, non plus à Oreste, mais à Électre. C'est par la peinture de ses sentiments que le poète veut surtout nous intéresser ; et cette peinture est infiniment plus variée que chez Eschyle. La conduite de l'action est aussi très différente. La reconnaissance du frère et de la sœur, au lieu d'avoir lieu dès le début de la pièce, est reculée jusqu'à la dernière partie. De cette façon, l'attente d'Électre est prolongée, et son âme passe par des alternatives d'espoir et de désespoir qui lui donnent occasion de se révéler tout entière.

Le sujet d'*Ajax* est le suicide du fils de Télamon, héros cher aux Athéniens, éponyme d'une de leurs tribus. L'imitation d'Homère y est sensible : Ajax rappelle Hector, comme sa captive Tecmessa fait souvenir d'Andromaque. L'action est conduite de telle manière que le public, dès le début, sent qu'Ajax est résolu à se tuer; mais les autres personnages se trompent sur ses intentions, et nous les voyons passer par des alternatives de crainte, de supplications, d'espoir et de douleur qui sont fort émouvantes. Le héros lui-même, sans varier dans ses sentiments essentiels, traverse cependant des phases diverses, depuis le délire jusqu'à une sorte d'apaisement hautain et farouche, auquel se mêlent encore des haines et des regrets. La dernière partie de la pièce en élargit l'horizon et en fait ressortir la moralité, en montrant Ajax excusé et même glorifié devant les chefs des Grecs par son propre rival, Ulysse, qui obtient pour lui les honneurs de la sépulture.

Œdipe roi, qui appartient vraisemblablement au milieu de la vie littéraire de Sophocle, doit être regardé comme son chef-d'œuvre. Le sujet en est emprunté à l'*Œdipe* d'Eschyle, pièce perdue : c'est la révélation des crimes involontaires d'Œdipe et le châtiment terrible qu'il s'infligé à lui-même. Mais Sophocle a voulu que, dans ce drame, où l'action

des dieux semblait être tout, la volonté de son héros fût le principal ressort apparent de l'action et le principal sujet d'intérêt. C'est Œdipe qui mène l'enquête contre lui-même, c'est lui qui va, de découverte en découverte, jusqu'à l'abîme, avec une sorte d'emportement irrésistible. Tout son caractère se déploie dans cette lutte contre l'inconnu. On ne saurait trop admirer la conduite de la pièce, où tout se tient et se presse, où l'inquiétude croît de scène en scène, et où pourtant l'angoisse poussée à l'extrême finit par se résoudre en une pitié profonde. Les personnages secondaires s'y groupent admirablement autour du protagoniste, et tous sont vivants et naturels. Enfin, entre toutes les compositions chorales de Sophocle, les chants de cette tragédie se distinguent par leur variété, qui se prête à l'expression pathétique de sentiments très divers.

Dans *Philoctète*, mis à la scène en 409, Sophocle a repris et renouvelé un sujet déjà traité par Eschyle et par Euripide. Ulysse vient chercher Philoctète, abandonné par les Grecs depuis dix ans dans l'île de Lemnos, mais désigné par un oracle comme celui qui prendra Troie; et il réussit enfin à l'emmener, grâce à l'intervention surnaturelle d'Héraclès. L'invention propre de Sophocle, c'est le rôle du deutéragoniste, Néoptolème, dont Ulysse essaie de se servir pour tromper Philoctète, mais qui déjoue, par sa loyauté naturelle, les calculs du politique. Ce rôle, charmant par lui-même, sert surtout à faire valoir celui du héros principal, en lui donnant l'occasion de se manifester sous des aspects variés, sans que la constance fondamentale de ses sentiments essentiels en soit d'ailleurs entamée. La partie chorale est d'importance médiocre dans cette pièce, qui se distingue surtout par l'art délicat du dialogue, la finesse et la vérité touchante des sentiments. Toutes les péripéties naissent des caractères de la manière la plus naturelle, et, si l'effet tragique reste en somme tempéré, l'action n'en est pas moins attachante.

Œdipe à Colone ne fut joué qu'après la mort du poète, par les soins de son petit-fils. Le sujet lui appartient en propre; il semble l'avoir tiré d'une légende locale de Colone, sous l'influence de ses souvenirs d'enfance. Ce sujet, c'est la mort du vieil Œdipe, qui trouve enfin le terme de ses misères dans le bois sacré des Euménides à Colone : il disparaît là sous terre d'une manière mystérieuse, en laissant au pays qui lui a fait accueil le bienfait durable de sa protection. Bien que la pièce ait peu d'action, le poète a su exciter un vif intérêt par la peinture de l'âme de son héros. Sa misère et sa dignité, sa tendresse inquiète pour ses filles, son ressentiment implacable à l'égard de Créon et de son propre fils, sa reconnaissance envers Thésée et sa foi en sa destinée surnaturelle, lui prêtent une grandeur qui touche parfois au sublime. En outre, le fond du tableau, qui est l'Attique elle-même, ou plutôt la région de Colone et les bords du Céphise, a un charme propre, qui se fait sentir à la fois dans certaines parties du dialogue et dans les chants du chœur : une grâce aimable s'y mêle aux plus hautes inspirations du sentiment patriotique.

La septième des tragédies subsistantes de Sophocle, les *Trachiniennes*, est la plus difficile à classer, parce qu'elle ne ressemble complètement à aucune autre. Sophocle y a représenté la mort d'Héraclès, causée involontairement par l'amour inquiet de Déjanire, qui, pour s'assurer sa fidélité, lui fait revêtir la tunique fatale imbibée du sang de Nessos. Le défaut de la pièce est de manquer d'un personnage de premier plan. Déjanire est finement peinte, elle est vraie et touchante, mais elle n'a ni volonté forte ni passion. Elle se trompe en croyant bien faire, et elle en meurt. Héraclès ne paraît qu'à la fin, et il ne paraît qu'en qualité de victime, sans influence sur l'action. L'intérêt se partage entre ces deux personnages, sans s'attacher complètement ni à l'un ni à l'autre.

Voilà ce qui nous reste de l'œuvre de Sophocle. Essayons

de nous représenter, d'après ces sept tragédies, les caractères de son art et de son génie.

3. **Innovations de Sophocle. — L'intérêt humain mis au premier plan. — Abandon de la trilogie liée. — Le troisième acteur; développement de l'action.** — La première chose à faire serait de bien déterminer les innovations qui appartiennent en propre à Sophocle. Cela n'est pas toujours possible dans le détail. Mais il suffira ici d'indiquer les choses essentielles.

En ce qui concerne le théâtre lui-même, c'est au temps de Sophocle, selon le témoignage d'Aristote, qu'il faut rapporter les progrès décisifs de la peinture de décors. Les pièces que nous venons d'énumérer ont dû être jouées toutes devant un fond de scène peint, qui représentait, en perspective, divers aspects : dans *Antigone*, le palais royal de Thèbes; dans *Électre*, celui de Mycènes; dans *Ajax*, d'abord la tente du héros, puis un lieu désert, près du camp; dans *Œdipe roi*, le palais d'Œdipe; dans *Philoctète*, la grotte du héros et ses abords; dans *Œdipe à Colone*, le bois sacré des Euménides; dans les *Trachiniennes*, la demeure de Déjanire à Trachis. Sauf ce perfectionnement du décor, la disposition générale du spectacle paraît être restée ce qu'elle était au temps d'Eschyle. Seulement, elle devint plus simple encore, en ce sens que Sophocle renonça aux moyens extérieurs dont Eschyle se servait parfois. On ne trouve chez lui ni machinerie ni grands effets de scène; l'intérêt s'attacha de plus en plus à l'action elle-même, c'est-à-dire à la représentation de la vie.

Cette représentation, Sophocle, tout en paraissant suivre les traditions établies, la conçut en réalité d'une manière neuve et personnelle. Eschyle considérait surtout les sujets dramatiques d'un point de vue religieux : il était préoccupé de montrer fortement en toutes choses l'action divine; et, s'il représentait les sentiments humains, c'était sous un aspect simple, uniforme, toujours dans une même direc-

tion. Chez Sophocle, les dieux, bien qu'étant toujours les mêmes et aussi puissants, sont cependant plus éloignés, moins en vue; ils écrasent moins l'homme, quoiqu'ils le mènent toujours à leurs fins; et la nature humaine, par suite, se déployant plus librement, offre un spectacle moral bien plus varié.

Cette différence fondamentale de conception, qui tient évidemment à une transformation intime du sentiment religieux dans la société athénienne, s'est traduite dans la constitution du drame par un fait significatif. Sophocle, au dire de Suidas, renonça à la trilogie liée, et ne fit représenter que des trilogies libres, c'est-à-dire des groupes de pièces indépendantes. Chaque tragédie, désormais, fut quelque chose de complet en soi, et dut se suffire à elle-même. Du moment, en effet, qu'on renonçait à donner pour objet principal au drame de grands desseins divins, poursuivis de génération en génération, il n'y avait plus de raison pour lier les pièces entre elles. La représentation d'une volonté humaine ne comportait pas de si longs développements. D'ailleurs, ce déplacement de l'intérêt impliquait la recherche d'une variété plus grande; la rupture de la trilogie liée ne pouvait que contribuer à l'effet désiré.

Chaque tragédie, une fois affranchie du lien trilogique, devint un peu plus étendue; et comme, en même temps, l'élément lyrique perdait en importance, il en résulta que le dialogue y prit un développement sensible. L'introduction du troisième acteur fut en quelque sorte le signe de ce changement, qu'elle rendit d'ailleurs plus facile et plus profitable. Le poète eut ainsi à sa disposition des ressources nouvelles, qui lui permirent de donner à l'action plus de variété. D'autre part, l'art de composer le drame s'assouplissait naturellement en s'exerçant. Il résulta de là une structure plus savante, plus riche en péripéties et en surprises, une progression plus frappante, des retours plus imprévus.

L'action, ainsi modifiée, reste pourtant très simple, si nous la comparons à celle des drames modernes en général. Les rencontres fortuites n'y comptent presque pour rien; elle procède à peu près uniquement du jeu des sentiments, c'est-à-dire, en somme, des volontés des personnages, soit qu'elles s'accordent, soit qu'elles se heurtent. Et cela, en soi, est un principe de simplicité; c'était aussi, au fond, celui d'Eschyle. Mais ce jeu des sentiments, chez Sophocle, étant beaucoup plus varié, le drame qui en résulte l'est aussi. Du reste, l'action, telle qu'il la conçoit, a pour premier objet de donner aux personnages l'occasion de se montrer sous des aspects intéressants. Considérée en elle-même, comme une simple série d'événements, elle paraîtrait quelquefois lente ou épisodique. Dans *Antigone*, les scènes entre les deux sœurs ne changent à peu près rien à la situation, mais elles servent à montrer l'héroïsme intransigeant de l'aînée. Dans *Électre*, l'action, engagée au début par Oreste et son vieux serviteur, demeure ensuite comme suspendue jusqu'à la reconnaissance, qui est très voisine du dénouement; mais toutes les scènes intermédiaires révèlent l'âme de l'héroïne. Dans *Ajax*, la situation qui est donnée par le fait initial reste à peu près la même jusqu'à la fin; mais les sentiments et les émotions sont sans cesse diversifiés et renouvelés. L'action d'*Œdipe roi* se rapproche davantage de notre idéal. Celle de *Philoctète* et celle d'*Œdipe à Colone* s'en éloignent de nouveau pour revenir au type qu'on peut appeler psychologique. C'est donc, en définitive, celui-là qui prédomine dans le théâtre de Sophocle et qui le caractérise. Sans doute, il lui faut, pour constituer une tragédie, une situation terrible ou lamentable, des événements émouvants; mais il ne s'applique que par exception à faire progresser rapidement cette situation, à multiplier ces événements. Ce qu'il veut avant tout, c'est un déploiement riche des éléments moraux fournis par les données de son sujet, ce sont des contrastes,

des nuances, des accroissements de passions, non superficiels ni accidentels, mais sortant du fond de l'âme et capables de la révéler.

4. Les personnages. — Vérité idéale des caractères. — Limite de variations des volontés et des sentiments. — Moralité du théâtre de Sophocle. — Les personnages ont, par suite, une vie dramatique qui ne s'impose pas seulement à l'admiration par de grandes et fortes impressions, mais qui prête à l'étude, et qui intéresse d'autant plus qu'on l'observe de plus près.

Ce qui frappe d'abord si on les considère en groupe, c'est leur variété. Quelques-uns d'entre eux, les protagonistes surtout, sont de fortes âmes, qu'anime une ardente passion et que soutient une volonté puissante; mais ces hautes natures sont loin de se confondre en un type unique; on compte, parmi elles, des hommes faits, tels qu'Ajax, Œdipe roi, Philoctète; des vieillards, tels que l'Œdipe qui vient mourir à Colone; des jeunes filles, telles qu'Antigone ou Électre; et chacune de ces créations est marquée de traits distinctifs. D'autres personnages, de second ou de troisième rang, ont une tout autre physionomie morale. On trouve, dans ce groupe, des jeunes filles timides ou prudentes, comme Ismène ou Chrysothémis, des jeunes gens ingénus et ardents, comme Hémon, généreux, mais indécis, comme Néoptolème, des hommes aveuglés et opiniâtres, tels que le Créon d'*Antigone*, habiles, tels que l'Ulysse du *Philoctète*, superbes, durs, emportés, comme Ménélas et Agamemnon dans *Ajax*, violents, comme Créon dans *Œdipe à Colone*, des vieillards sages et pourtant irascibles, comme Tirésias dans *Œdipe roi*, des femmes vives et imprudentes, telles que Jocaste, des gens du peuple craintifs, en qui se mêlent, selon les cas, la naïveté et la bonté, la prudence et le dévouement, comme le garde dans *Antigone*, comme le vieux serviteur de Laïos dans *Œdipe roi*. Si l'on passe en revue les êtres multiples qui peuplent ce théâtre, et si on le compare à

cet égard avec celui d'Eschyle, on est surpris de la distance qui sépare les deux poètes. La tragédie nouvelle est vraiment l'image de la vie, dont l'ancienne n'était que l'esquisse. Le don de mettre en pied des personnages vivants, c'est-à-dire de les distinguer les uns des autres, en les caractérisant par quelques traits décisifs, est, à coup sûr, un de ceux qu'il importe le plus de noter chez Sophocle.

Ces personnages si divers, Sophocle excelle à les opposer les uns aux autres. La science délicate des rapprochements et des contrastes, c'est lui qui l'a vraiment créée. Elle n'existait chez Eschyle qu'à l'état élémentaire; il l'a dégagée et portée à sa perfection. Quelquefois, ce sont des oppositions tranchées, entre personnages qui se heurtent par toutes leurs idées et toutes leurs passions: tels Antigone et Créon, Électre et Clytemnestre, Teucer et Ménélas, Œdipe et Créon dans *Œdipe à Colone*. Mais, souvent aussi, ce sont des demi-contrastes, habilement ménagés et nuancés, entre des personnages qui ont des sentiments communs, mais qui diffèrent sur un point de conduite ; tels Antigone et Ismène, Électre et Chrysothémis, Ulysse et Néoptolème. A vrai dire, cette partie de l'art dramatique est si développée chez Sophocle, elle comporte tant de distinctions et de degrés, qu'elle demanderait à elle seule une étude détaillée. Il suffit d'en signaler ici l'importance. Au surplus, sous cette variété extrême, apparaissent certaines ressemblances. Le trait commun à tous les personnages en question, c'est qu'en eux la vérité s'associe toujours à la mesure et à la beauté.

Leurs sentiments sont pris dans la réalité même. Il n'y a en eux aucune trace de convention, rien d'artificiel, rien qui tienne à une mode, ni qui sente le théâtre. Ce sont vraiment des hommes tels que nous. Ce qu'ils éprouvent, nous nous disons que nous l'éprouverions également si nous étions eux ; ils sont admirablement touchants, parce que toutes les émotions, toutes les passions

de notre nature vibrent dans leur âme et s'expriment avec sincérité dans leur langage. Ces émotions et ces passions, sans doute, sont appropriées au caractère de chacun d'eux ; mais, quels qu'en soient la nuance ou le tour particulier, elles proviennent du fonds commun que nous sentons en nous, et qui est l'homme même. Cette vérité, disons-nous, est associée à la mesure. Cela ne signifie pas que tout, dans ce théâtre, soit tempéré, ce qui serait contraire à l'essence même du drame. La mesure que Sophocle s'impose ou qu'il observe instinctivement est celle même de la vie. Il pousse les sentiments aussi loin que la nature les pousserait dans les circonstances qu'il imagine, mais non au delà. Ce qu'il élimine, ce n'est pas la violence, quand celle-ci est naturelle, c'est l'exagération, c'est l'emphase, c'est l'affectation d'outrance, c'est la recherche de l'effet à tout prix. Et c'est aussi tout ce qui, sans être en dehors de la nature, est cependant indigne d'intérêt, tout ce qui fait prédominer le corps sur l'âme et n'offre aux regards qu'un spectacle brutal et grossier, la colère poussée jusqu'à la rage, la douleur jusqu'à la frénésie, les convulsions, les spasmes de l'agonie. Son domaine à lui ne s'étend pas jusque-là. Ce qui l'intéresse, c'est l'âme ; là où elle cesse de se manifester, il estime qu'il n'y a plus rien qui soit digne de l'art.

Il serait exagéré même de dire qu'il la montre sous tous ses aspects. Ce qui n'est que laid lui répugne, et il le laisse de côté. Il faut qu'un sentiment ait quelque beauté pour qu'il prenne plaisir à le peindre. Ceci encore demande à être expliqué. Sophocle n'est pas de ces optimistes complaisants qui voient tout en beau, ni de ces arrangeurs qui affadissent l'art sous prétexte de l'idéaliser. Beaucoup de ses personnages sont injustes, opiniâtres, dissimulés même ; ils ne sont étrangers ni à la peur, ni à la jalousie, ni à l'orgueil, ni au parti pris, ni à la haine ; ils ont donc des sentiments mauvais, et le poète a soin de nous en faire apercevoir ;

car, s'ils étaient autrement, ce ne seraient pas des hommes, et ils ne nous intéresseraient pas ou nous intéresseraient moins. On peut dire même qu'aucun d'entre eux, y compris les plus nobles et les meilleurs, n'est tout à fait bon. L'admirable Antigone elle-même est injuste envers sa sœur Ismène ; elle la traite durement. Le vieil Œdipe, quand il maudit son fils, cède à un emportement de haine et de ressentiment, que les larmes de sa fille au moins, sinon le sentiment paternel, devraient retenir et tempérer. Il y a en eux de l'excès, parce qu'il y en a dans tout ce qui est humain, et que l'excès même est une part de la vérité. Mais, si Sophocle tient à montrer ainsi l'envers des meilleures choses, ce scrupule de vérité ne va pas jusqu'à lui faire étaler sur le théâtre le spectacle des laideurs, ni physiques ni morales. On ne trouve pas, dans tout l'ensemble de ses tragédies, un seul personnage qui ne soit qu'égoïste et qui s'en vante. Chez tous, il y a au moins l'illusion plus ou moins volontaire d'un intérêt avouable ; chez la plupart, il y a des sentiments honnêtes ou même généreux ; chez ceux qui sont au premier plan, c'est toujours une certaine noblesse générale qui l'emporte. La fierté, la droiture, le dévouement à un idéal, la sincérité, le sacrifice de soi-même, le haut sentiment du devoir, voilà ce qu'il aime à peindre et ce qui ressort en définitive de son théâtre.

Cet idéalisme, chez lui, n'a d'ailleurs rien de raide ni de tendu. Sophocle est un des grands poètes des affections et des tendresses humaines. Il n'y a pas un de ses drames où ne soit en jeu ce besoin d'aimer qui est au fond du cœur de l'homme. Antigone, quand elle brave Créon, est tout amour et pitié. Électre, dans la sombre méditation du passé où elle s'enferme, a au cœur l'adoration de son père ; elle fond en larmes sur l'urne d'Oreste ; elle s'épanche en effusions infinies lorsqu'elle tient son frère entre ses bras. Ajax, le dur Ajax, s'attendrit sur son fils, et, en mourant, sur sa patrie absente et ses vieux parents. Œdipe, accablé

par la destinée, trouve une sorte de soulagement à pleurer sur ses filles, à les embrasser, à se laisser aller à sa douleur. Philoctète se réjouit au son de la langue grecque, il se complaît au souvenir de ses vieux amis. Chez tous, la fibre humaine est restée sensible sous l'endurcissement passager. Ils ne sont pas plus stoïques que déclamateurs; ils sont hommes, au sens le plus large du mot.

Ainsi, la variété dramatique n'est pas moindre en chacun d'eux que dans le groupe qu'ils composent en se rapprochant. Elle est pourtant assujettie à des lois qui la resserrent, et qu'il est bon d'indiquer.

Aucun poète n'a compris mieux que Sophocle que la tragédie grecque, limitée quant au nombre des acteurs et quant à l'étendue, risquait, en voulant donner une importance égale à tous ses personnages, de n'en étudier aucun complètement. Pour éviter d'être superficiel ou inégal, il sacrifie résolument les personnages de second et de troisième plan aux protagonistes. Cela ne veut pas dire qu'il les fasse insignifiants ou sans caractère; tant s'en faut; et nous venons de rappeler au contraire combien la plupart d'entre eux sont vivants et intéressants. Mais le rôle qu'il leur assigne n'est jamais assez considérable ni assez indépendant pour qu'ils puissent déployer toute leur âme; on les entrevoit plutôt qu'on ne les connaît à fond; ils ne se montrent que sous l'aspect particulier qui intéresse l'action et qui aide à mettre en valeur le caractère du protagoniste. Il en résulte que, chez eux, les variations ne peuvent jamais être très étendues. Le plus souvent, elles ne sont qu'esquissées. Néoptolème, seul, fait jusqu'à un certain point exception à cette règle. Encore est-il que, chez Néoptolème même, ces variations morales, si intéressantes qu'elles soient, ne sont pas mises en scène ni dramatisées comme elles devraient l'être si elles faisaient l'objet principal de la tragédie.

C'est donc uniquement chez les protagonistes que nous

pourrions nous attendre à rencontrer des conflits intimes, des fluctuations profondes, des revirements de volonté. Mais ici Sophocle semble avoir été retenu par un scrupule d'ordre différent. Comme Eschyle et comme ses contemporains, il estimait sans doute que le premier caractère d'une âme vraiment héroïque, c'était de ne pas se contredire. La constance dans les dispositions fondamentales et dans les grandes résolutions caractéristiques lui paraissait le plus indispensable élément de l'idéal qu'il avait conçu. Aussi, ses personnages de premier plan ne varient-ils jamais dans leur conduite. Antigone, Électre, Ajax, Œdipe roi, Philoctète, Œdipe à Colone, tous, par conséquent, restent, depuis le début de l'action jusqu'au dénouement, inébranlables dans leurs projets ou leur décision, immuables dans leur passion fondamentale. La variété très réelle qui est en eux tient à leurs émotions qui se modifient sans cesse, aux sentiments secondaires qui naissent dans leur âme autour du sentiment principal, à la gradation très nuancée qui montre leur volonté sous des aspects changeants; ils craignent ou ils espèrent, ils s'attendrissent ou ils s'exaltent, ils prient, ils maudissent, ils se détendent ou s'exaspèrent selon les circonstances; mais jamais ils n'entrent en lutte avec eux-mêmes, jamais ils ne doutent sérieusement de leurs raisons, jamais ils ne s'interrogent avec anxiété ni ne reviennent en arrière. Ces luttes de la conscience, ces hésitations douloureuses, qui font la beauté dramatique de personnages tels qu'Hamlet, Auguste ou Hermione, nous les verrons quelquefois apparaître chez Euripide, mais nous ne les voyons nulle part chez Sophocle; et il semble bien que ce soit là l'effet d'une conception réfléchie, à la fois esthétique et morale.

Malgré tout, ces fortes volontés sont, chez Sophocle, bien plus humaines que chez Eschyle, non seulement parce qu'elles sont plus variées de ton, mais aussi parce qu'elles sont plus pénétrées de raison. Les motifs de l'action sont

chez lui toujours vivement éclairés. Ils le sont par le choix libre et réfléchi du personnage principal, ils le sont aussi par les contradictions qu'il rencontre et par les discussions qu'il soutient. De là résulte que la moralité de ses pièces est plus claire. Certes, elles aboutissent souvent à montrer l'impuissance de la raison humaine. Son Créon, dans *Antigone*, son Œdipe roi surtout, sont des exemples illustres de ce qu'on a nommé son *ironie*. Ils croient bien faire, ils règlent leur conduite sur des motifs plausibles, ils agissent d'après des vraisemblances qui semblent décisives, et ils se précipitent à leur ruine. On dirait qu'il y a, derrière le théâtre, une puissance cachée, qui se moque de l'homme, qui le prend à l'amorce de sa propre raison et qui le mène où elle veut. Et, sans doute, cette idée ne répugnait pas à la croyance religieuse de Sophocle, comme elle répugne à notre philosophie. Mais, sans nier le moins du monde cette ironie, on ne doit pas méconnaître non plus que, grâce au caractère vraiment humain de l'action, elle n'a plus chez lui toute la dureté inquiétante qu'elle avait parfois chez Eschyle. Œdipe est une victime innocente, mais le malheur qui le frappe ne lui enlève ni sa noblesse d'âme ni sa dignité, et le poète les a tellement mises en lumière qu'elles lui demeurent comme un bien inaliénable. Nous le plaignons profondément, et en même temps nous l'admirons. Ainsi apparaît, à côté de la tradition, qui subsiste, quelque chose de nouveau, une moralité humaine, fondée sur la droiture des intentions, sur la raison et sur la conscience, sur la beauté immanente de tout ce qui est bien. Cela se laisse déjà entrevoir dans *Œdipe roi* et se dégage avec plus de force encore dans *Œdipe à Colone*.

5. **Le chœur. — Son rôle. — Le lyrisme de Sophocle**[1]. — Ce grand développement de l'élément dramatique qui

1. A consulter :
Muff, *Die chorische Technik des Sophokles*, Halle, 1877; O. Hense, *Der Chor des Sophokles*, Berlin, 1877; Masqueray, *Théorie*, etc., ouvrage cité plus haut.

caractérise l'œuvre de Sophocle devait avoir pour conséquence de restreindre encore la part du chœur, déjà diminuée par Eschyle. Il est vrai que Sophocle, loin de le négliger, paraît s'être appliqué au contraire à en tirer le meilleur parti possible. Il fit augmenter, dit-on, le nombre des choreutes, qui, de douze, fut porté à quinze. Sans doute, il obtenait ainsi des effets plus satisfaisants pour l'œil dans les évolutions, pour l'oreille dans les chants. Mais, d'autre part, il est incontestable que les parties lyriques n'ont plus chez lui l'ampleur qu'elles avaient souvent chez Eschyle.

Dans aucune de ses pièces, le chœur ne joue le rôle actif qu'Eschyle lui attribuait dans ses *Suppliantes* et même encore, à la fin de sa vie, dans ses *Euménides*. Toutefois, il n'est pas non plus étranger à l'action. Le poète trouve toujours le moyen de l'y intéresser par un sentiment naturel. Ce qu'il lui demande surtout, ce sont des impressions vives, qui comportent une certaine mobilité. Les hautes méditations théologiques n'ont plus guère de place dans ses chants; mais, d'acte en acte, il exprime avec force et naïveté ce qu'il vient d'éprouver ou ce que la situation lui suggère, ses craintes, ses espérances, quelquefois son admiration, ou, au contraire et plus souvent, un blâme discret à l'égard de ce qui lui paraît trop hardi. Il a, en général, un sentiment profond de la faiblesse humaine, joint à une appréhension religieuse de la jalousie des dieux, et, par suite, le goût réfléchi de la modération. Il fournit ainsi au poète un contraste excellent avec la témérité ou l'emportement du protagoniste.

Comme poète lyrique, Sophocle, d'ailleurs, n'est pas inférieur à lui-même. S'il n'a pas la pompe, l'élan, la grandeur surnaturelle d'Eschyle, il a une noblesse et un charme qui ne sont jamais en défaut. Une grâce brillante, une souplesse pleine de force, une plénitude remarquable de pensées, voilà les qualités qui sont chez lui au service

d'une imagination abondante et pourtant mesurée. Dion Chrysostome, parlant de ces chants de Sophocle, vante « leur suavité enchanteresse qui s'allie à la grandeur » (ἡδονὴν θαυμαστὴν καὶ μεγαλοπρέπειαν, *Disc. LVI*). Cela rend au mieux notre impression. Nous savons, par un témoignage d'Aristophane (*Paix*, 531), quel plaisir le peuple athénien éprouvait à les entendre. Ce plaisir, nous nous le représentons encore en les lisant, bien que dépouillés de leur mélodie.

6. Sophocle écrivain. — Son influence. — Le charme puissant qu'exerça Sophocle sur ses contemporains tenait, comme on le voit, à tout un ensemble de qualités harmonieuses, qui se sont manifestées dans toutes les parties de l'art tragique. Ces qualités si variées se réfléchissent dans celles de son style.

Sophocle, comme écrivain, paraît s'être appliqué à garder la noblesse d'Eschyle, mais en l'adoucissant et en l'atténuant, de façon à y faire entrer le plus de naturel possible. Suivant un mot de lui rapporté par Plutarque (*Progrès dans la vertu*, c. 7), il aurait eu conscience, vers la fin de sa vie, d'un progrès constant en ce sens. — Il nous est difficile d'en juger d'après le petit nombre de pièces que nous possédons, surtout en l'absence d'une chronologie certaine. Mais, d'une manière générale, ce qui caractérise son talent d'écrivain, c'est la force associée à la grâce et à l'aisance. Sa langue est concise et hardie ; elle donne aux mots une valeur originale sans leur faire violence, elle les fortifie en quelque sorte par tout ce qu'elle y met de pensée et de sentiment. Et elle n'a pas besoin pour cela de s'écarter autant que celle d'Eschyle de l'usage courant. Discrète en fait de composés, elle se montre surtout inventive dans le tour et dans l'assemblage. La phrase est nerveuse, clairement construite le plus souvent, mais condensée, à peu près exempte de rhétorique, serrant de près l'idée, suivant avec une souplesse vivante les mouvements de l'âme, très libre par conséquent, et pourtant ordonnée. Elle n'a plus

rien du lyrisme un peu monotone de celle d'Eschyle, mais elle reste très supérieure en qualité poétique à celle d'Euripide, qui parfois touchera de trop près à la prose. Unissant le naturel à la dignité, très variée d'accent, tantôt âpre, violente, passionnée, tantôt appropriée à la dialectique vivante du drame, tantôt douce et même gémissante pour l'expression de la douleur et de la tendresse, c'est vraiment la langue par excellence de la tragédie, telle qu'Athènes devait la concevoir et l'aimer.

Le rôle de Sophocle dans l'histoire de la tragédie grecque peut paraître, lorsqu'on y réfléchit, inférieur à son génie. Les inventions capitales qui ont constitué cette forme du drame étaient déjà réalisées par Eschyle ; il n'a pu que perfectionner ce qui existait déjà. D'autre part, son influence directe sur les générations suivantes semble avoir été moindre que celle d'Euripide ; et cela tient en partie à ses qualités mêmes ; sa tragédie était une œuvre trop harmonieuse, d'une composition trop parfaite, pour être facilement imitée ; en outre, elle était encore imbue d'une religion et d'une morale qui allaient se modifier sensiblement. De là vient aussi qu'il a été moins imité qu'Euripide chez les peuples qui ont subi l'action de l'hellénisme. Mais ce serait une manière étroite d'apprécier son influence que de la considérer seulement de ce point de vue. Celle d'un grand poète ne se mesure pas uniquement au nombre des imitateurs qu'il suscite. Elle consiste surtout dans les suggestions idéales qu'il éveille, de près ou de loin, au fond des âmes. Quiconque a touché de près en un genre à la perfection est par là même un des maîtres de l'esprit humain. Et, à juger ainsi, personne, entre les poètes de l'antiquité, ne semble avoir plus de droits à ce titre que Sophocle.

CHAPITRE XIII

EURIPIDE. — FIN DE L'ÉVOLUTION DE LA TRAGÉDIE

SOMMAIRE

I. Rôle d'Euripide. Sa vie et son caractère. Son génie. — II. Son œuvre. Pièces subsistantes. — III. Conception nouvelle du drame. Variété et pathétique. Structure de l'action. Prologues et dénouements. — IV. Les personnages. La volonté et la passion. Réalisme et idéalisme. La société contemporaine dans le théâtre d'Euripide. — V. Le lyrisme d'Euripide. — VI. Le style d'Euripide. — VII. Fin de l'évolution de la tragédie.

1. Rôle d'Euripide. — Sa vie et son caractère. — Son génie[1]. — Plus jeune que Sophocle d'une quinzaine d'années seulement, Euripide a concouru avec lui pendant plus de cinquante ans; il est mort un an avant lui; ce sont donc, à peu de chose près, des hommes de la même génération. Pourtant, à en juger d'après leurs œuvres, il semble qu'il

1. Sources principales :

Cinq *Vies anonymes*, dans Westermann, *Vitarum scriptores*, et dans les principales éditions d'Euripide.

A consulter :

Notice de Nauck, en tête de son édition d'Euripide (Bibl. Teubner); P. Decharme. *Euripide et l'Esprit de son théâtre*, Paris, 1893; W. Nestle. *Euripides*, Stuttgart, 1901; Masqueray, *Euripide et ses idées*, Paris, 1908.

y ait entre eux une notable différence de temps. Sophocle, jusque dans ses innovations, s'attache respectueusement à la tradition. Euripide la subit, quand il ne peut pas faire autrement; mais, par tous ses instincts, il est en opposition avec elle. En religion, en philosophie, en politique comme en matière d'art, c'est un indépendant, qu'aucune discipline héréditaire ne retient solidement. Entre ses mains, la tragédie se modifie jusque dans son fond le plus intime. Elle se dépouille de ce qu'elle avait gardé jusque-là d'antique, pour devenir de plus en plus moderne.

Né en 480, à Salamine, Euripide ne semble avoir appartenu ni à l'aristocratie, comme Eschyle, ni à la haute bourgeoisie, comme Sophocle. Quels qu'aient été ses parents, ce que nous ignorons, — car on ne peut accepter à cet égard les témoignages de la comédie, — ses origines furent probablement populaires. Il ne trouva dans son berceau aucune tradition de race qui pût l'attacher au passé. Il dut recevoir l'éducation ordinaire des jeunes Athéniens; mais tout semble indiquer qu'il la compléta par lui-même, dès qu'il fut en âge; et, sans doute, ce fut à ses lectures, à ses réflexions personnelles, peut-être à la fréquentation intermittente de quelques hommes distingués qu'il dut sa haute culture intellectuelle. On nous le représente comme un solitaire, un méditatif, et cela se sent encore dans toute son œuvre. Il est donc peu vraisemblable qu'il ait eu des maîtres à proprement parler. Héraclite, Anaxagore, Prodicos, que l'on cite comme tels, ont certainement exercé leur influence sur son esprit; mais rien ne donne lieu de croire que cette influence ait pris la forme d'une transmission de doctrines orale et directe. On rapporte qu'il avait réuni une des premières grandes collections de livres dont on ait gardé le souvenir. C'est par les livres que la plupart des idées du jour ont dû venir jusqu'à lui.

Il hésita, dit-on, sur le choix de sa carrière. Nous lisons, dans sa *Vie* anonyme, qu'il voulut être athlète, puis peintre. Rien de tout cela n'est sûr. En tout cas, il paraît avoir débuté au théâtre de bonne heure. En 455, à l'âge de vingt-cinq ans, il se fit recevoir au concours tragique avec une trilogie dont faisait partie la tragédie intitulée les *Filles de Pélias*, mais il n'obtint que le troisième rang. De 455 jusqu'à sa mort, en 406, il ne cessa plus guère de concourir. Les principales dates de sa carrière dramatique sont marquées pour nous par *Alceste* (438), *Médée* (431), *Hippolyte couronné* (428), les *Troyennes* (415), *Hélène* (412), *Oreste* (408), *Iphigénie à Aulis* et les *Bacchantes*, représentées un an après sa mort, en 405. Ses succès furent médiocres au début. Sa première victoire est de 442; il n'en remporta que quatre autres dans les trente-quatre années qui suivirent. Cela prouve que ses œuvres étonnèrent d'abord le public athénien et ne s'imposèrent que lentement. Il ne devint tout à fait populaire et vraiment maître de l'opinion qu'après sa mort.

Soit par goût de l'étude, soit par dédain des honneurs, soit pour tout autre motif, Euripide se tint constamment en dehors de la vie publique. Sa vie privée fut, dit-on, attristée par des contrariétés domestiques. Dans sa vieillesse avancée, il s'éloigna d'Athènes et se retira d'abord chez les Magnètes, puis à la cour de Pella, chez le roi de Macédoine Archélaos, qui le reçut magnifiquement. Il y mourut à l'âge de soixante-quinze ans, en 406. Il laissait trois fils, dont le plus jeune, qui portait son nom, fut poète aussi. Archélaos lui fit élever un tombeau en Macédoine, dans la vallée d'Aréthuse; Athènes, privée de ses restes, ne put lui consacrer qu'un cénotaphe; mais, au siècle suivant, elle érigea sa statue avec celles d'Eschyle et de Sophocle dans le théâtre de Dionysos, achevé par les soins de l'orateur Lycurgue.

Nature mobile et impressionnable, douée d'instincts et

de facultés qui se contrariaient parfois, Euripide est plus difficile à caractériser en quelques mots que ne l'étaient Eschyle et Sophocle. Une sensibilité vive, et même un peu féminine, une sympathie admirable pour toutes les affections naturelles, le don du pathétique le plus simple et le plus attendrissant, et, avec cela, une imagination charmante, pleine de grâce, de douceur, de fantaisie, voilà les dons essentiels du poète. Mais la poésie proprement dite était loin d'absorber tout son génie. Il y avait en lui une extrême curiosité d'esprit, qui le portait à toucher à toutes les questions; tout l'intéressait et le sollicitait, la nature, la société, l'homme; il aimait à s'interroger lui-même et à interroger les autres sur les problèmes les plus divers. Très indépendant et très mobile, les solutions traditionnelles le satisfaisaient rarement; au contraire, les systèmes, les vues ingénieuses le tentaient. Son intelligence prompte, pénétrante, hardie, et même téméraire, excellait à soulever des doutes, comme à voir les défauts des choses. Il n'est pas sûr qu'elle eût assez de vigueur ni de fermeté pour assembler en doctrine les idées qu'elle se formait, ni surtout pour y demeurer attachée. C'était un penseur plutôt qu'un philosophe, un chercheur plutôt qu'un dogmatique. Cette activité incessante de l'esprit devenait parfois pour lui un jeu, ce qui est un inconvénient chez un poète. Son œuvre y a perdu par moments en sérieux et en sincérité. Il a eu le goût du paradoxe, de la dissertation brillante, mais inutile, de l'esprit hors de propos. Mais, quand cette finesse et cette clairvoyance s'appliquaient aux parties obscures de l'âme humaine, elles faisaient de lui un moraliste singulièrement avisé. En somme, bien moins grand qu'Eschyle, bien moins harmonieux que Sophocle, il rachetait en partie cette double infériorité par la variété de ses qualités, surtout par sa liberté d'esprit, par la richesse infinie de ses émotions, enfin par le sens le plus délicat des faiblesses humaines.

2. Son œuvre. — Pièces subsistantes[1]. — Le nombre des pièces qui lui étaient attribuées, tragédies ou drames satyriques, varie, suivant les témoignages, de soixante-quinze à quatre-vingt-douze. Dix-neuf seulement nous sont parvenues. Sur ces dix-neuf pièces, on compte un drame satyrique, le *Cyclope;* en outre, une tragédie, le *Rhésos*, qui n'est certainement pas de lui. Il avait composé, de plus, quelques poésies élégiaques ou lyriques. On citait, en particulier, un poème funèbre sur les Athéniens morts en Sicile et une ode triomphale en l'honneur d'Alcibiade, vainqueur aux jeux olympiques. Il ne nous reste qu'un court fragment de chacune de ces deux compositions.

Les débris de ses tragédies perdues sont nombreux; beaucoup de ces morceaux se composent de sentences ou de courtes dissertations, qui offrent un très réel intérêt, poétique et moral. Mais il s'en faut qu'ils permettent de reconstituer la structure générale des pièces disparues, ni même toujours d'en discerner sûrement le sujet. Les plus importants proviennent des tragédies intitulées *Éole, Antiope, Bellérophon, Érechtée, Hypsipyle, Phaéton, Philoctète.* En général, Euripide semble avoir préféré aux grands événements épiques des faits secondaires, qu'il arrangeait d'ailleurs très librement. Ce qui déterminait surtout son choix, c'était le caractère pathétique des sujets. Il lui fallait, autant que

1. Éditions :

G. Dindorf, *Euripidis tragœdiæ et fragmenta*, 7 vol., avec des excursus, des notes et les scolies, Oxford, 1834-1863; Kirchhoff, *Euripidis fabulæ*, 3 vol., Berlin, 1867-1868; Fix, *Euripidis fabulæ*, avec trad. latine, Paris, 1843 (Bibl. Didot; les fragments ont été publiés dans la même collection, avec ceux de tous les tragiques grecs, par Wagner et Dübner); H. Weil, *Sept Tragédies d'Euripide*, avec une introduction, des notices et des notes, Paris, Hachette, 1878; Nauck, *Euripidis tragœdiæ*, avec les fragments, 3 vol., Leipzig, 1854, 1re édit., Bibl. Teubner; Wecklein et Prinz, *Euripidis fabulæ*, Leipzig, 1879-1902.

A consulter :

Ouvrages de Welcker, de Patin, de Weil, signalés plus haut, p. 267.

possible, des situations violentes, fécondes en passions et en souffrances. C'est ce que nous trouvons dans la plupart de ses pièces subsistantes.

Huit d'entre elles ont des dates certaines. Ce sont, en suivant l'ordre chronologique :

Alceste (438), qui fut jouée en guise de drame satyrique. Alceste, épouse du roi de Thessalie Admète, consent à mourir à sa place. Elle meurt en effet; mais Héraclès, l'arrachant à Thanatos, le génie de la mort, la rend à son mari. Le rôle d'Alceste est un des plus touchants qu'ait créés Euripide. Celui d'Admète confine par moments à la comédie sérieuse, de même que celui de son père, Phérès. Héraclès, comme dans le drame satyrique, est à la fois héroïque et bouffon. La pièce peut être jouée par deux acteurs.

Médée (431) a pour sujet la vengeance de Médée, abandonnée par Jason, qui veut épouser la fille du roi de Corinthe. Furieuse, elle fait périr sa rivale, et tue ensuite ses propres enfants. Avant Euripide, Néophron de Sicyone avait mis le même sujet à la scène. Mais Euripide a peint admirablement la fureur sombre de Médée, sa dissimulation, ses combats intérieurs, et enfin l'emportement sauvage qui triomphe dans son âme de la tendresse maternelle. Rien de plus beau que le monologue qui précède le meurtre.

Hippolyte couronné, Ἱππόλυτος στεφανίας (428), est un remaniement du *Premier Hippolyte* ou *Hippolyte voilé*, dont nous ignorons la date. Le jeune Hippolyte, fils de Thésée et de l'amazone Antiope, inspire à Phèdre, sa belle-mère, un amour incestueux, qu'il repousse. Phèdre, accablée de honte, se tue. Thésée, trompé par une dénonciation calomnieuse qu'elle a laissée, croit au crime d'Hippolyte : il le chasse et le maudit, en appelant sur lui la colère de Poséidon. Hippolyte périt, mais avant de mourir il fait reconnaître son innocence à son père et lui pardonne. Le

rôle d'Hippolyte, qui est le premier en importance, a été loué à bon droit pour sa fierté un peu sauvage, pour sa grâce ingénue et pour sa noblesse. Celui de Phèdre est admirable par la force de la passion, par la peinture du délire qui égare l'imagination et qui trahit la volonté, par la contradiction secrète d'un cœur qui veut et ne veut pas. On regrette seulement qu'en le reléguant au second rang, Euripide se soit refusé à lui-même le moyen de le développer autant qu'il le méritait. Dans le *Premier Hippolyte*, il l'avait faite plus hardie ; cette hardiesse fit scandale ; en se corrigeant lui-même, il a laissé de côté un effet dramatique que Sénèque et Racine lui ont repris.

Les *Troyennes* (415) sont moins une tragédie proprement dite qu'une série de scènes pathétiques d'une grande beauté, où Euripide a rassemblé, autour du personnage d'Hécube, quelques-uns des épisodes les plus émouvants du lendemain de la prise de Troie : le partage des captives, le délire de Cassandre, la mort d'Astyanax.

Hélène (412) repose sur une donnée singulière, qui remonte au moins à Stésichore. Hélène a été transportée par Hermès en Égypte, tandis que Pâris, trompé, n'emmenait à Troie que son fantôme. Après la prise de Troie, Ménélas, poussé par les vents sur le rivage d'Égypte, y retrouve sa femme, au moment où le roi du pays, Théoclymène, veut l'épouser. Ils se reconnaissent, trompent le roi au moyen d'une ruse et réussissent enfin à s'enfuir, grâce à l'intervention des Dioscures. Malgré l'invraisemblance de ces aventures, la pièce intéresse par le charme du rôle d'Hélène.

Oreste (408) a pour sujet le jugement d'Oreste parricide par le peuple d'Argos. Ici encore, l'invention des événements est passablement romanesque. Nous assistons à un complot, grâce auquel Oreste, Électre et Pylade se rendent maîtres du palais et forcent ainsi leurs adversaires à subir leurs conditions. Les plus belles scènes sont celles du début, où nous voyons Oreste, malade, tendrement soigné

par sa sœur Électre, et où nous sommes témoins de son délire. Dans la suite, Euripide fait presque œuvre de poète satirique lorsqu'il nous met sous les yeux, d'une part, les péripéties d'un procès capital dans une démocratie, où le caprice du peuple peut tout; de l'autre, les lâchetés des hommes politiques, personnifiés en Ménélas.

Dans *Iphigénie à Aulis* (405), Euripide a repris la légende du sacrifice d'Iphigénie, déjà traitée par Eschyle et par Sophocle; il en a modifié seulement le dénouement, en supposant la jeune fille sauvée par Artémis, qui met à sa place une biche sous le couteau du sacrificateur. Par la peinture des sentiments, c'est une de ses plus belles tragédies. Iphigénie y tient le premier rang; elle émeut profondément le spectateur, d'abord par sa grâce, sa tendresse filiale, sa naïveté, puis par son attachement à la vie et ses supplications, enfin par son héroïsme. A côté d'elle paraissent Agamemnon, douloureusement hésitant et très vrai dans sa faiblesse même; Clytemnestre, tour à tour défiante, suppliante, emportée, menaçante; Achille, fier, généreux, prêt à lutter sans espoir de succès.

Les *Bacchantes* (405 également) ont pour sujet la résistance de Penthée, roi de Thèbes, à l'établissement du culte de Dionysos, et son châtiment. L'effet dramatique résulte surtout du contraste entre l'aveuglement du jeune Penthée, plein de mépris pour une superstition étrangère, qu'il traite d'ivresse et de folie, et la puissance cachée du dieu, qui se manifeste à la fois par l'exaltation mystique de ses adorateurs, par sa sérénité hautaine et ironique, et enfin par la mort affreuse de Penthée, que déchire sa propre mère. Par exception, le poète a pris sans protester l'esprit de mysticisme enthousiaste qui était celui de son sujet.

Les neuf autres pièces subsistantes n'ont pas de dates certaines, mais elles paraissent appartenir presque toutes au temps de la guerre du Péloponnèse, c'est-à-dire à la seconde partie de la vie d'Euripide.

Andromaque semble dater du commencement de cette période. Nous y voyons la veuve d'Hector devenue la servante de Néoptolème, de qui elle a eu un fils. En l'absence de celui-ci, elle est menacée par Hermione, qui a épousé le fils d'Achille. La lutte des deux femmes et l'intervention du vieux Pélée qui sauve Andromaque forment le sujet de la pièce. Malgré de belles scènes, c'est une des tragédies secondaires du théâtre d'Euripide.

Hécube, probablement du même temps, ou à peu près, est fort supérieure par le mérite dramatique. Le poète y a réuni deux sujets : la mort de Polyxène, immolée sur le tombeau d'Achille, et la vengeance que tire Hécube du roi de Thrace Polymestor, assassin du dernier fils qu'elle ait eu de Priam. La première partie de la pièce est admirable par la représentation pathétique des supplications d'Hécube et par le rôle héroïque de Polyxène.

Électre paraît antérieure de peu à *Hélène*. Euripide y a repris le sujet des *Choéphores* d'Eschyle et de l'*Électre* de Sophocle, en lui donnant quelque chose de romanesque. La scène est transportée à la campagne dans la demeure d'un paysan, qui est l'époux d'Électre, mais de nom seulement. Le poète semble accroître à dessein par le choix des détails ce qu'il y avait d'odieux déjà dans la légende, comme pour mieux condamner le crime par son horreur même, bien que les dieux l'aient ordonné.

Les *Héraclides* appartiennent manifestement au temps de la guerre du Péloponnèse. Le poète y rappelle la dette de reconnaissance qu'Argos a contractée envers Athènes, quand celle-ci protégea les enfants d'Héraclès contre Eurysthée, leur persécuteur. Dominée par une intention politique, la pièce manque de sentiments nouveaux et profonds.

Héraclès furieux (qu'il vaudrait mieux appeler *la Folie d'Héraclès*) est une tragédie passablement confuse, où ressortent pourtant de puissants effets dramatiques. Héraclès, descendu aux Enfers, en revient juste à temps pour sauver

son vieux père, sa femme et ses enfants, condamnés à périr par l'usurpateur Lycos. A peine l'a-t-il tué que la folie s'empare de lui. Il les massacre tous, sauf son père, et il ne recouvre la raison que pour reconnaître son malheur.

Les *Suppliantes* sont une pièce de circonstance, qui a dû être composée vers 420. La valeur dramatique en est médiocre. Les mères des chefs argiens tombés devant Thèbes viennent implorer le secours d'Athènes pour se faire rendre les corps de leurs fils, auxquels les vainqueurs refusent la sépulture; Thésée prend en main la défense du droit sacré des morts, il défait les Thébains et rend les honneurs suprêmes aux chefs argiens.

Iphigénie en Tauride doit dater des dernières années de la vie d'Euripide. C'est une de ses belles tragédies. Iphigénie, transportée en Tauride par Artémis et consacrée là à son culte sanglant par le roi du pays, Thoas, est sur le point d'immoler son frère Oreste, qu'un oracle a conduit sur ce rivage désert. Ils se reconnaissent, et réussissent à s'enfuir ensemble. On admire à la fois dans cette pièce la conduite habile de l'action et la peinture délicate des sentiments.

Ion, dont il est plus difficile de fixer la date, même par approximation, n'a pas une moindre valeur. Le sujet est l'adoption du jeune Ion, fils d'Apollon et de Créuse, par le roi d'Athènes Achéos, qui a épousé celle-ci. Il y a un charme profond dans le rôle de ce jeune homme d'origine inconnue, voué au culte d'Apollon; et le poète a su amener la reconnaissance entre le fils et la mère par une série de péripéties fort pathétiques.

Les *Phéniciennes* appartiennent au dernier temps du séjour d'Euripide à Athènes. C'est une ample composition qui a pour centre la lutte fratricide d'Étéocle et de Polynice, c'est-à-dire le sujet traité par Eschyle dans les *Sept;* mais Euripide l'a enrichi d'épisodes variés. La principale beauté

de la pièce est dans le rôle de Jocaste et dans les admirables récits où est développée la catastrophe.

Voilà les tragédies subsistantes d'Euripide. Le *Rhésos*, dont nous dirons un mot plus loin, n'est certainement pas de lui. A ces tragédies s'ajoute un drame satyrique, le *Cyclope*, où il a représenté, avec beaucoup de charme et d'originalité piquante, l'aventure d'Ulysse et du Cyclope, d'après le IX^e^ chant de l'*Odyssée*. A son mérite propre, ce drame joint un intérêt spécial, dû à ce qu'il est pour nous l'unique spécimen, entièrement conservé, d'un genre fort curieux.

3. Conception nouvelle du drame. — Variété et pathétique. — Structure de l'action. — Prologues et dénouements[1]. — Euripide ne semble pas avoir introduit de nouveauté importante dans l'organisation matérielle de la tragédie ni dans la mise en scène, comme l'avaient fait Eschyle et Sophocle. A cet égard, les traditions étaient fixées lorsqu'il débuta, et, probablement, il n'essaya même pas d'y rien changer. En revanche, il modifia très sensiblement la conception intime du drame; mais cela même, il le fit peut-être sans dessein arrêté, en suivant instinctivement les tendances de son génie.

La tragédie ne pouvait être pour lui, comme elle avait été pour Eschyle, la représentation religieuse d'un grand événement légendaire. Non qu'il répudiât ouvertement les idées admises sur l'influence des dieux dans les choses humaines. Sans doute il lui arrivait de prêter à tel ou tel de ses personnages, dans le cours de l'action, des propos de libre penseur, qui traduisaient ses opinions personnelles; il pouvait même s'arranger pour provoquer, dans la conscience des spectateurs, une protestation secrète contre la donnée religieuse de la légende. Mais, cette donnée, en

1. **A consulter :**

Ouvrages signalés plus haut de Patin, Decharme, Nestle, Masqueray ; notices de H. Weil, *Sept tragédies*.

somme, il était bien obligé de l'accepter; car cela faisait partie, pour ainsi dire, du genre lui-même; et il n'était au pouvoir de personne de constituer, dans l'Athènes du v^e^ siècle, une tragédie entièrement profane et philosophique. Donc, Euripide, même au point de vue religieux, et sauf les réserves de détail, suit la tradition. Mais il y a loin de cette soumission forcée à l'adhésion profonde d'un Eschyle. Et il est bien clair qu'avec de telles dispositions, le poète ne pouvait être porté à commenter complaisamment les arrêts de la destinée, ni même à en faire ressortir la puissance. Si les dieux s'agitent beaucoup dans son théâtre, s'ils y interviennent autant ou plus que dans aucun autre, on ne peut nier qu'ils n'y soient souvent capricieux, ou, ce qui est pire, insignifiants; dans beaucoup de cas, ils ne servent qu'à faciliter le dénouement; jamais, ou presque jamais, un intérêt vraiment religieux ne s'attache à leur action.

D'autre part, Euripide n'a pas non plus conçu la tragédie à la manière de Sophocle, comme le développement normal d'une volonté et d'un caractère dans une situation déterminée. Cette façon de traiter les sujets légendaires impliquait une réflexion méthodique et soutenue, un souci de l'harmonie, une subordination des inventions particulières à l'intention générale qui n'étaient pas dans sa nature. D'ailleurs, elle devait avoir pour conséquence presque nécessaire de sacrifier plus ou moins la variété à l'unité; et la variété était justement une des choses qui tentaient le plus la mobilité de son génie.

Le drame, tel qu'il l'a réalisé, est en effet aussi varié qu'il pouvait l'être, étant donnés le petit nombre des acteurs et la médiocrité des ressources du théâtre grec. Au lieu de prolonger une situation, il aime mieux la modifier par des surprises, la diversifier par des épisodes, souvent la renouveler par des événements qui viennent s'ajouter aux premiers. Presque toujours, les pièces d'Eschyle et

surtout celles de Sophocle sont implicitement contenues dans le premier acte. Celles d'Euripide s'élargissent et se ramifient à mesure que les scènes se succèdent. La variété qu'il recherche comporte l'emploi d'éléments dramatiques multiples. Le principal est le pathétique ; en général, il ne prend dans chaque situation que les moments les plus émouvants ; il lui faut, dès le début, de grandes passions ou de grandes souffrances : dès qu'il les a épuisées, il en cherche d'autres : de là vient que certaines de ses pièces, telles qu'*Hécube* ou les *Troyennes*, contiennent en réalité plusieurs sujets. A défaut de passions ou de souffrances, il veut du moins des discussions qui lui permettent de plaider des causes désespérées ; car celles-là lui paraissent les plus intéressantes. Enfin, tout ce qui est proprement combinaison ingénieuse, malentendus, rencontres de personnages qui s'ignorent mutuellement, retours imprévus, révélations de secrets, reconnaissances, en un mot la multiplicité des artifices, paraît avoir tenu une bien plus grande place dans son théâtre que dans celui de ses devanciers.

La tragédie qui résulte de là est souvent fort émouvante. Elle surprend et elle captive. Mais les vives impressions qu'elle produit dissimulent imparfaitement, il faut l'avouer, ce qu'il y a en elle d'inégal et quelquefois d'irrationnel. Aristote a bien aperçu ce mélange intime de défauts et de qualités, quand il a dit dans sa *Poétique* (c. 13) : « Bien qu'Euripide compose mal, c'est le plus tragique des poètes. »

La structure de ses pièces, sous l'influence des habitudes et des tendances qui viennent d'être signalées, présente quelques particularités à noter. L'une des principales est l'emploi des prologues narratifs, débités par un personnage isolé avant le début de l'action. C'est la forme d'exposition la plus rudimentaire qu'on puisse imaginer ; on ne la trouve ni chez Sophocle, sauf dans les *Trachiniennes*, ni chez Eschyle lui-même. Presque constante chez Euripide,

elle répond à diverses intentions, tantôt isolées, tantôt confondues. C'est une manière de dégager les premières scènes : les explications indispensables une fois données, le poète peut arriver immédiatement aux parties pathétiques du drame; et ces explications préliminaires sont d'autant plus nécessaires qu'il traite plus librement les légendes et complique davantage les situations. C'est aussi un moyen de lier d'avance des épisodes quelque peu décousus; en les annonçant au spectateur simultanément, le poète leur prête une apparence d'unité. C'est enfin quelquefois un artifice commode, par lequel le public est averti d'une action divine, nécessaire au sujet, mais que le drame lui-même ne ferait pas sentir. Une autre particularité non moins curieuse, c'est l'intervention ordinaire du *deus ex machinâ* pour terminer la pièce. Euripide n'a aucun scrupule sur l'emploi de ce moyen, qui nous paraît en lui-même d'une banalité passablement grossière, et qu'on ne rencontre jamais chez Eschyle, presque jamais chez Sophocle. Il y trouve l'avantage de montrer certaines suites de l'action encore cachées dans l'avenir, et aussi de rendre aux dieux la part d'influence que l'opinion exigeait et qu'il ne leur avait pas toujours laissée dans le drame lui-même. Mais surtout, il y gagne de pouvoir terminer sa pièce en pleine crise de passion, puisque l'apaisement final se produit brusquement, sous l'influence d'une autorité surnaturelle qui impose ses volontés. En cela encore se manifeste cette préoccupation du pathétique qui l'emporte si manifestement en lui sur le souci du développement normal des sentiments.

4. Les personnages. — La volonté et la passion. — Réalisme et idéalisme. — La société contemporaine dans le théâtre d'Euripide. — D'après ce qui précède, il est évident qu'on ne doit pas demander à Euripide d'études de psychologie dramatique complètes et méthodiques. Il n'y a presque pas d'exemple dans son théâtre de personnages

qui se fassent connaître à nous au cours de l'action par tous leurs traits essentiels. Le poète nous donne simplement quelques aperçus de leur nature morale ; il nous les montre dans des états violents, mais passagers. Nous voyons Phèdre en proie à une passion qui la tue ; nous ne savons guère, malgré quelques mots jetés en passant, comment cette passion a grandi en elle, quelles résistances elle a rencontrées en son âme, et comment elle a cheminé peu à peu au travers des sentiments contraires. Hippolyte a quelques traits intéressants et originaux ; mais son action, toute défensive, ne suffit pas à les développer ni à les coordonner. Hécube est admirable de passion maternelle lorsqu'elle défend sa fille ; elle est tout autre lorsqu'elle se venge de Polymestor ; et cette fureur sauvage s'accorde mal, il faut l'avouer, avec cette douleur naïve qui nous prenait au cœur. Agamemnon intéresse notre curiosité par un mélange très humain d'ambition et de tendresse paternelle, de faiblesse et de grandeur ; mais tout cela n'est qu'esquissé ; et quand la crise décisive devrait éclairer le fond de son âme, il a disparu. De jeunes victimes, telles qu'Iphigénie et Polyxène, nous charment par leur grâce, leur dignité, leur héroïsme ; mais le poète ne nous donne pas assez d'occasions de les connaître pour que nous sachions vraiment tout ce qu'il y a en elles ; lorsqu'elles s'en vont à la mort, nous n'avons fait que les entrevoir. Médée, presque seule, paraît faire exception. Encore est-il que le fond de son caractère n'est réellement pas étudié. Nous ignorons s'il y a encore de l'amour involontaire pour Jason dans la haine furieuse qu'elle lui témoigne, et nous avons peine à comprendre qu'une âme si désespérée ait tant de souci de sa sécurité personnelle.

C'est qu'au fond Euripide s'intéresse moins aux volontés réfléchies qu'aux sentiments instinctifs et à la passion. Ce qu'il peint de préférence et ce qu'il peint admirablement, ce sont les puissances inconnues et à demi inconscientes

qui s'agitent en nous. Ses grandes amoureuses ont fait scandale sur le théâtre athénien. Jamais les dessous mystérieux de la nature humaine n'avaient été dévoilés si hardiment. Chez sa Phèdre, chez sa Médée, des forces irrésistibles semblent surgir des profondeurs de l'être à la fois physique et moral, forces que la raison et la volonté désavouent, mais contre lesquelles elles luttent faiblement. Et ce n'est pas la passion seule qui a, chez lui, ce caractère instinctif. Nous le sentons aussi dans toutes les affections, dans tous les sentiments, dans les héroïsmes même. Ceux-ci ne sont jamais préparés de loin chez ses personnages, comme chez ceux de Sophocle; ils ne résultent pas de principes arrêtés, de lois que la conscience s'est imposées à elle-même; ils naissent tout à coup, quand une circonstance les rend nécessaires; et quelquefois, par suite, il semble qu'ils n'ont pas toute la vraisemblance désirable

Ces réflexions font comprendre l'importance donnée par Euripide aux personnages de femmes, de jeunes gens et de jeunes filles. Peintre de l'instinct, il devait s'attacher aux êtres impulsifs plutôt qu'à ceux chez qui la force morale est supposée prédominer. Dans la représentation délicate des natures ingénues, il n'avait pas eu de devancier et il n'a pas été surpassé.

Sa manière propre consiste en un mélange charmant et très émouvant de réalisme et d'idéalisme. Malgré la tradition et sans craindre d'abaisser la dignité de la tragédie, il a osé attirer l'attention sur les détails de la réalité, qu'un art plus épris de majesté dédaignait à dessein. Quelquefois, sans doute, il a pu tomber par là dans la vulgarité. Aristophane lui reprochait de chercher à toucher son public par des moyens grossiers, en étalant devant lui le spectacle matériel de la misère et de la souffrance, les haillons, les infirmités, les marques extérieures de la vieillesse. Ces critiques sont encore justifiées par plus d'un trait des tragédies subsistantes. Mais il serait très injuste de les exagérer

Lorsque le poète, dans *Alceste*, nous fait raconter par un humble serviteur les derniers moments de la reine, lorsqu'il nous la montre parcourant sa maison, touchant une dernière fois aux objets familiers, pleurant sur son lit nuptial, puis s'adressant tendrement à ses enfants, disant quelques mots à chacun des gens de sa maison, il fait du réalisme sans doute, mais du réalisme excellent. Ce sont en effet de petites choses qu'il nous montre, des détails familiers; mais ces détails sont ici les moyens les plus naturels de traduire de nobles sentiments, et par conséquent ce réalisme si nouveau est au service d'un idéalisme exquis.

Parfois, prenant un tout autre caractère, la même tendance se tourne plus ou moins en satire; et, sous cet aspect, elle est peut-être plus contestable, en tant qu'élément du genre tragique, mais elle est du moins singulièrement intéressante. Euripide s'attaque tout spécialement aux défauts des femmes. Nul ne les a plus souvent et plus vivement critiquées au théâtre, et il faut reconnaître qu'il est loin de le faire toujours à propos. Ses contemporains lui attribuaient une haine systématique à leur égard. C'était certainement se méprendre sur ses vrais sentiments. Nous venons de voir que, s'il les critiquait âprement, il faisait aussi valoir leurs vertus. D'ailleurs, son esprit satirique ne s'exerçait pas uniquement sur elles. Comme toutes les natures impressionnables, il sentait vivement le mal et le ridicule, et il ne résistait pas au plaisir de s'en venger avec les moyens dont il disposait. Son théâtre offre, à côté des grandes figures idéalisées, quantité de personnages égoïstes, lâches, bassement ambitieux, durs et perfides. Ces vices, que Sophocle dissimule ou qu'il enveloppe de passion, Euripide les étale. Et souvent, chez lui, ceux qui ont ces vices les avouent. Une sorte de franchise brutale n'est pas rare de leur part. Quand ils ne les avouent pas eux-mêmes, d'autres personnages les font remarquer. On ne saurait douter qu'il n'ait été en cela le peintre véridique de

la société contemporaine. Le développement de la démocratie, la lutte très vive des intérêts individuels, peut-être aussi l'influence des sophistes y avaient altéré sensiblement l'ancien idéal de dignité aristocratique et traditionnelle. On y avait vu pulluler les politiciens, les rhéteurs, les flatteurs du peuple, les ambitieux sans grandeur ; on y respectait de moins en moins la loyauté, les lois de l'amitié, celles de la famille, et les délicatesses de certaines vertus particulièrement fragiles, telles que la reconnaissance. C'est justement cet état de choses qu'Euripide met en scène dans presque toutes ses pièces. Ainsi traitée, la tragédie confine assez fréquemment à la comédie sérieuse, à celle qui cherche moins à faire rire qu'à peindre les défauts ou les travers. Cette comédie devait se constituer en Grèce dans le cours du siècle suivant, et elle s'est faite précisément sous l'influence d'Euripide.

5. **Le lyrisme d'Euripide**[1]. — Il n'y a pas lieu d'insister longuement sur les parties lyriques de la tragédie ainsi transformée. Les chants des chœurs tendent de plus en plus, dans ce théâtre, à se séparer de l'action. Sans doute, le poète se préoccupe encore de les y rattacher par un lien sensible. Mais il est visible qu'il y a souvent là plus d'artifice que de sincérité. Ces chants ne naissent pas du fond des choses; ils ne s'inspirent pas des grandes émotions que l'action a produites; ils ne cherchent pas à en dégager, pour ainsi dire, la philosophie religieuse et morale. Très souvent, ce sont de simples fantaisies à propos de l'action. Aussi, d'une manière générale, faut-il reconnaître qu'ils manquent de grandeur et de force; ils ne contribuent guère aux effets de terreur et de pitié qui sont propres au genre tragique. Cette réserve faite, il y a lieu d'en louer la grâce, le charme varié, la fantaisie élé-

1. A consulter :

Outre les ouvrages déjà signalés dans ce chapitre, celui de Masqueray, *Theorie*, etc., indiqué plus haut.

gante et fine. Le sentiment de la nature s'y mêle souvent à une émotion discrète, ce qui produit un effet délicieux. Citons, au moins, à titre d'exemple unique, le beau chœur d'*Hélène*, où les jeunes filles grecques se représentent la mer apaisée pour le retour de Ménélas, puis s'imaginent qu'elles s'envolent elles-mêmes à travers les airs comme les oiseaux de passage, qui retournent au pays aimé (*Hélène*, 1451) :

O vaisseau phénicien, barque légère de Sidon, fais résonner de tes rames amies les flots de Nérée, chorège du chœur joyeux des dauphins, quand aucun souffle n'agite la surface de la mer, quand la fille de Pontos, Galanéa aux yeux bleus, parle ainsi : Laissez vos voiles flotter étendues en attendant la brise de mer, et prenez vos rames de sapin, matelots, ô matelots, pour conduire Hélène vers le rivage hospitalier, vers la terre des Perséides.

Ah ! au travers des airs, que ne pouvons-nous prendre l'essor, comme ces bandes d'oiseaux de la Libye, quand, fuyant la saison pluvieuse, ils s'en vont, dociles au chant du plus âgé, qui les guide vers les plaines chaudes et fécondes par son vol et par sa voix. O troupe ailée, oiseaux qui passez, le cou tendu, rivaux légers des nuages, allez, au lever des Pléiades et d'Orion qui brille dans la nuit, allez porter vers l'Eurotas la nouvelle que Ménélas a pris la ville de Dardanos et qu'il revient chez lui.

On sent bien là le caractère propre de cette poésie, où une imagination facile et gracieuse se joue dans les détails, accumulant et déroulant de jolies images à travers une longue période un peu molle, mais souple et comme onduleuse. Il n'y a pas beaucoup de pensées sous cette broderie, mais elle charme les yeux par la finesse et la variété de son dessin.

Toutefois, le tour d'esprit philosophique du poète se laisse aussi voir, çà et là, dans les chants de ses chœurs. Il y intervient alors sans prendre la peine de déguiser sa personnalité, pour énoncer quelques-unes de ces pensées générales qu'il aime et qui donnent à toute sa poésie un

caractère didactique. Il nous parle de ses méditations, de ce qu'il a lu ou observé. Et cela ne laisse pas que de surprendre dans la bouche des vieillards ou des femmes qu'il prend pour ses interprètes. Mais cela n'empêche pas non plus que, considérés en eux-mêmes, de tels passages n'aient souvent une beauté grave, qu'on sent vivement.

Outre les chants du chœur, la tragédie d'Euripide comprend, comme parties lyriques, un assez grand nombre de monologues chantés ou *monodies*. Ces morceaux, rares avant lui, sont devenus fréquents dans ses pièces. Nous ne pouvons en général les apprécier qu'imparfaitement. Destinés à faire valoir la voix et la diction d'un acteur, ils tiraient une grande partie de leur mérite de la mélodie qui s'adaptait aux paroles et de la mimique qui les accompagnait. Le poète y faisait œuvre de librettiste, c'est-à-dire qu'il s'attachait peu à la valeur de la pensée, étant surtout préoccupé de fournir au chant des motifs appropriés. Dans ces conditions, les paroles ne peuvent être regardées que comme des indications qui demeurent désormais incomplètes.

6. Le style d'Euripide. — Novateur dans presque toutes les parties du drame, Euripide ne le fut pas moins dans la langue qu'il fit parler à ses personnages; et cela, d'après les mêmes principes ou les mêmes instincts. Sa tendance caractéristique fut de rapprocher le langage de la tragédie de celui de la vie ordinaire.

Aristote l'a loué (*Rhét.*, III, 2) de ce qu'il savait faire croire au public qu'il parlait comme tout le monde, bien qu'il s'exprimât d'une manière plus relevée; illusion qui était produite surtout par la manière dont il arrangeait des éléments empruntés au langage familier. Il y a en effet chez lui moins de termes poétiques, mêlés aux mots de l'usage commun, qu'il n'y en a chez Sophocle; *magis accedit oratorio generi*, a dit Quintilien (X, 1, 68). Mais la différence entre eux provient moins encore du choix des mots que de l'emploi qui en est fait. Si l'expression, chez lui, n'a pas la

même plénitude ni le même éclat, elle dégage plus nettement les idées les unes des autres, elle les présente sous des aspects moins étudiés, et par conséquent elle est plus claire. Sa phrase plaît surtout par le naturel et l'aisance ; bien que spirituelle et incisive, quand cela est utile, elle n'a rien d'apprêté. Quelque chose de familier, de naïf, de spontané lui prête un charme exquis. Et pourtant cette phrase agile et déliée n'est jamais sèche ; elle satisfait l'oreille autant que l'esprit ; elle a, dans son allure simple, la rondeur qu'Aristophane admirait et qu'il essayait d'imiter [1].

Elle se prête merveilleusement aux finesses du dialogue, si chères aux Athéniens. Nul ne sait, comme Euripide, conduire et prolonger un échange d'idées promptes, mordantes ou délicates, entre deux interlocuteurs qui se répondent vers par vers. Pour condenser ainsi une discussion ou une dispute, il faut une langue agile et nerveuse, merveilleusement concise, aussi remarquable par sa précision que par sa souplesse. Jamais un tour embarrassé, jamais une locution lourde ou languissante ; des expressions toujours nouvelles pour des idées très voisines, des mouvements de phrase brusques pour rompre un argument gênant, ou, au contraire, d'ingénieuses et rapides liaisons qui, tout à coup, ajoutent à l'idée de l'adversaire une conséquence absurde ou contraire à ses intentions.

Quand il le faut, cette langue, tout à l'heure incisive, se fait singulièrement délicate. Elle sait effleurer les choses qu'il ne faut pas toucher, elle a des demi-indications, des détours et des retours, des mots suggestifs, des sous-entendus ingénieux, et aussi de brèves échappées de sentiments qui tout à coup font jaillir les larmes. Elle n'excelle pas moins à frapper les pensées durables. Euripide a été, avant Ménandre, qui l'imita, le plus habile monnayeur de sentences

1. Aristoph., fragm. 471, Koch.

que la Grèce ait connu. A cet égard, Quintilien (X, I, 68) le jugeait égal aux sages du VIe siècle, dont les réflexions, authentiques ou non, avaient formé peu à peu le fonds commun de toute morale saine et avisée. Toutefois, entre eux et lui, la différence est sensible. Non seulement il sait dire avec brièveté et finesse ces vérités générales qui ne valent que par une élégante précision, mais presque toujours, en les exprimant, il leur communique un accent à lui, qui en double le prix.

L'influence de la rhétorique, qui se développait alors, s'est exercée sur la langue d'Euripide, comme sur l'invention même d'un certain nombre de scènes de ses drames. Nous avons vu combien il aime à faire plaider ses personnages. Ils plaident si bien que des maîtres dans l'art de la discussion les ont recommandés comme des modèles[1]. Dans de telles scènes éclatent les qualités dialectiques de la langue du poète. Les transitions sont brèves, les tournures variées et simples; la phrase n'est jamais assujettie à une régularité monotone. Généralement courte, sans l'être trop, elle a de la gravité quand il faut imposer une affirmation, de la légèreté dans les insinuations, de la vivacité quand elle veut être pressante. Çà et là, des incises de deux ou trois mots, jetées comme en passant, lui donnent plus de vie et de mouvement. Une idée accessoire, un reproche, un souvenir, un regret, qui surgissent soudain, se mêlent à la pensée principale sans l'interrompre. Il y a là bien du naturel mêlé à quelques artifices de rhétorique. Si parfois ceux-ci apparaissent un peu trop, en général Euripide s'en sert avec autant de discrétion que d'aisance.

Ce qu'on peut reprocher à cette langue poétique, c'est de ne pas se colorer assez fortement des sentiments des personnages. Elle n'est pas assez aristocratique, en quelque

1. Quintilien, X, I, 68 : « Et dicendo ac respondendo cuilibet eorum, qui fuerunt in foro diserti, comparandus. »

sorte, pour des héros empruntés à l'épopée. Elle les rend trop modernes, trop semblables aux Athéniens contemporains du poète, et aussi peut-être trop semblables les uns aux autres. C'est une langue qui se prête de plus en plus à exprimer des choses universelles, idées ou sentiments, mais qui, par là même, n'est plus assez spéciale ni à la tragédie ni à la tradition épique. On s'explique qu'elle ait pu être imitée déjà du vivant d'Euripide par un poète comique aussi original qu'Aristophane; on s'explique encore mieux qu'elle ait pu passer comme un héritage, sans modifications profondes, à Ménandre et aux poètes de la comédie nouvelle.

7. Fin de l'évolution de la tragédie[1]. — L'étude successive et comparée des trois grands poètes tragiques du v^e^ siècle nous a déjà permis d'embrasser l'évolution du genre tragique en ce qu'elle a eu d'essentiel. Il nous reste, pour en compléter l'exposé, à dire quelques mots des autres poètes qui l'ont cultivé en même temps qu'eux, ou après eux, et à indiquer sommairement comment la tragédie a fini en Grèce.

Le nombre des poètes qui prirent part aux concours tragiques à Athènes dans le courant du v^e^ siècle paraît avoir été grand. Aucun genre n'était alors aussi populaire que la tragédie; aucun n'assurait aux vainqueurs autant de gloire et de profit. Il est à croire que plusieurs de ces poètes produisirent des œuvres remarquables. Certaines de ces œuvres l'emportèrent dans les concours sur celles d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Mais ce qui nous en reste se réduit à des titres et à des fragments, qui

1. **Éditions :**

Les fragments des tragiques de second ordre se trouvent dans les recueils de Wagner et de Nauck, déjà signalés.

A consulter :

Welcker, *Griechische Tragœdien*, t. III; Haigh, *The theatre of the Greeks*, déjà signalé.

ne se prêtent pas à une étude littéraire. Nous ne pouvons donc ici que mentionner rapidement quelques noms.

Dans la famille d'Eschyle, nous trouvons toute une lignée de poètes tragiques : son fils, Euphorion, et son neveu, Philoclès l'ancien; puis, à la seconde génération, Morsimos et Mélanthios, tous deux fils de Philoclès et contemporains d'Aristophane. La même famille se continuera par d'autres poètes au siècle suivant. Iophon, fils de Sophocle, obtint quelques succès vers la fin de la carrière de son père. En dehors de ces maisons privilégiées, il faut citer Ion de Chios, poète lyrique en même temps que tragique, historien aussi et même philosophe à l'occasion; Achéos d'Erétrie, célèbre par ses drames satyriques plus encore que par ses tragédies; l'Arcadien Aristarque de Tégée; le Sicyonien Néophron, dont la *Médée* semble avoir servi de modèle à celle d'Euripide; Moschion, intéressant par une tentative de restauration ou de développement de la tragédie historique (*Thémistocle*, les *Phéréens*); Critias, qui fut un des trente tyrans d'Athènes; mais surtout Agathon, le seul qui semble avoir fait preuve d'une réelle originalité, à côté des maîtres que nous avons étudiés. Tous les autres, en effet, durent ressembler plus ou moins soit à Sophocle, soit à Euripide, et le plus souvent aux deux à la fois. Agathon, né vers 445, inaugura, dans la fin du siècle, vers 415, une forme de tragédie un peu différente. Élève des sophistes à la mode, élégant dans ses mœurs et affable, il fut assez populaire pendant une dizaine d'années. Vers 405, il avait déjà quitté Athènes; il dut mourir, jeune encore, à Pella, en Macédoine, peu avant la dernière année du v^e^ siècle. Les plus célèbres de ses tragédies étaient la *Destruction d'Ilion* et surtout *Anthos* (*la Fleur*) ou *Anthée*, où, par une exception singulière aux habitudes du théâtre, tout était d'invention pure, le sujet et les personnages. Sa principale innovation fut de substituer aux anciens chants du chœur, plus ou moins liés à l'action, des morceaux mélodiques sans rapport avec

le sujet. C'étaient de simples intermèdes (ἐμβόλιμα), qui pouvaient être transférés sans inconvénient d'une pièce à une autre. Quant au drame lui-même, il se recommandait surtout, chez Agathon, par l'élégance du style, où d'ailleurs se laissait trop sentir le goût de la recherche et l'imitation de Gorgias.

Vers le même temps, Carkinos, dont l'œuvre fut continuée par ses fils, mêlait aux argumentations oratoires des effets de spectacle obtenus à l'aide de machines et donnait plus d'importance aux ballets des chœurs. A partir du commencement du IVe siècle, l'histoire de la tragédie nous est de moins en moins connue. Nous voyons bien qu'elle est alors en décadence. Les représentations, il est vrai, continuent d'avoir lieu régulièrement. Mais on joue d'anciennes pièces devenues classiques, celles des grands maîtres du genre, concurremment avec les pièces nouvelles, auxquelles une moindre place est accordée. Euripide est particulièrement en faveur. Des acteurs de talent se font une réputation en reprenant les principaux rôles de son répertoire. Ces acteurs s'organisent en sociétés, et vont porter les chefs-d'œuvre de ville en ville. Presque toutes les grandes cités grecques se construisent alors des théâtres permanents. La magnificence du spectacle progresse avec l'art même de la déclamation tragique. Mais l'originalité créatrice des poètes paraît diminuer dans la même proportion; et, en l'absence de grandes œuvres qui aient survécu, il devient difficile de déterminer avec précision les caractères du genre finissant.

Un certain nombre de poètes semblent s'attacher à continuer la tradition des maîtres, en subissant surtout l'influence d'Euripide. Ils se renferment dans un petit nombre de légendes pathétiques, toujours les mêmes; et ils cherchent à renouveler ces vieux sujets, non par la peinture des caractères, qui semble épuisée, mais par des combinaisons ingénieuses, par une intrigue plus savante,

par des reconnaissances, par des coups de théâtre, enfin par l'étalage d'une rhétorique et d'une dialectique où se fait sentir le goût du jour. Tels furent sans doute, avec des différences individuelles qui nous échappent : Apharée, fils adoptif d'Isocrate ; Astydamas l'ancien, descendant d'Eschyle, et son fils, Astydamas le jeune ; Théodecte de Phasélis, orateur célèbre en même temps que poète tragique ; d'autres encore, dont les noms ne méritent pas d'être cités ici.

Quelques-uns, en plus petit nombre, exagérant encore le goût de la rhétorique, laissent apercevoir une tendance jusqu'à un certain point distincte. Ce sont des poètes en qui le sens dramatique est faible, qui traitent la tragédie comme une matière à amplifications ou à descriptions, et qui, en fin de compte, semblent viser plutôt à être lus qu'à être représentés. Le plus connu d'entre eux est Chérémon, dont il nous reste quelques fragments ; il s'y montre poète gracieux, mais sans force, d'une élégance plutôt molle, nullement appropriée au théâtre.

A cette période, assez obscure en somme, appartient une seule tragédie conservée, le *Rhésos*, faussement attribuée par les manuscrits à Euripide. La pièce, qui est une sorte de transposition dramatique du X^e^ chant de l'*Iliade* ou *Dolonie*, représente la mort du roi de Thrace Rhésos, venu au secours de Troie, mais surpris et massacré dans son camp par Ulysse et Diomède. C'est un curieux exemple d'art composite, où l'on sent l'imitation des trois grands maîtres du drame classique, avec un goût caractérisé pour le pittoresque de la mise en scène et pour la déclamation pompeuse.

En définitive, vers le milieu du IV^e^ siècle, au temps d'Alexandre le Grand, la tragédie, sans cesser d'être en faveur, ne produit plus d'œuvres vraiment originales. Elle va se perpétuer ainsi pendant la période suivante sur les théâtres érigés par les successeurs d'Alexandre dans leurs

nouvelles capitales; mais elle se perpétuera sans se renouveler. Son influence, assurée par les chefs-d'œuvre classiques, et surtout par ceux d'Euripide, sera d'ailleurs fort grande. Elle répandra partout la connaissance des vieilles légendes et le goût des émotions dramatiques; elle sera un des agents de diffusion de l'hellénisme, et par conséquent de toutes les idées et de tous les sentiments qui s'y rattachent; elle suscitera la tragédie latine; et, bien plus tard, après le moyen âge, elle contribuera grandement à faire naître chez les peuples modernes le théâtre classique. Malgré cela, dès le temps d'Alexandre, elle peut être considérée comme un genre épuisé, puisqu'elle a cessé de susciter de grands poètes. La survivance de ce genre, due au talent des acteurs qui essayent de la rajeunir, aura nécessairement quelque chose d'artificiel; et un temps viendra, qu'on peut déjà prévoir, où le public, lassé de revoir toujours des pièces déjà vues, préférera le spectacle muet de la pantomime, qui reproduira pour lui les mêmes légendes, sans le fatiguer par d'éternelles redites.

CHAPITRE XIV

ORIGINES DE LA COMÉDIE

SOMMAIRE

I. Premières formes de la comédie. Les chants phalliques et le comos dionysiaque. La prétendue comédie dorienne et mégarienne. Susarion, Myllos, Méson. — II. La comédie sicilienne. Épicharme. — III. Origines du mime sicilien. Sophron et Xénarque. — IV. Débuts de la comédie attique. Les concours de comédie. Premiers poètes de la comédie ancienne. Cratinos. — V. Formes et organisation des représentations comiques à Athènes. — VI. Structure de la comédie. — VII. Nature de l'action et des personnages dans la comédie du v[e] siècle. Son esprit. Définition de la comédie dite ancienne Sa langue.

1. Premières formes de la comédie. — Les chants phalliques et le comos dionysiaque. — La prétendue comédie dorienne et mégarienne. — Susarion, Myllos, Méson[1]. — Tandis que le genre tragique accomplissait ainsi son évolution, l'autre grande forme du drame, la comédie, se développait à côté de lui, non sans subir son influence, et suivait, à travers des phases diverses, une destinée non moins complexe.

1. Éditions :

Les fragments des comiques ont été plusieurs fois réunis en recueil. Signalons : Meineke, *Fragmenta comicorum græcorum*, 5 vol., Berlin, 1839-1841 ; Meineke et Bothe, *Comicorum græcorum fragmenta*, avec trad. latine, 1 vol., Paris, 1855, Bibl. Didot ; Th. Kock, *Comicorum atticorum fragmenta*, 3 vol.,

Comme la tragédie, la comédie, en Grèce, est née dans les fêtes dionysiaques, et, comme elle aussi, elle est restée intimement liée à ces fêtes pendant toute la période classique.

Selon le témoignage capital d'Aristote dans sa *Poétique* (c. 5), elle dut son origine aux chants appelés *phalliques*, c'est-à-dire à ceux de la procession rustique qui accompagnait à travers les champs l'emblème de la fécondation. Une affirmation aussi autorisée ne peut être mise en doute. Il y a lieu de remarquer seulement qu'Aristote, en s'exprimant ainsi, n'a pas voulu énoncer tout le détail des faits qu'il visait, et que la brièveté de sa formule, si on la prenait à la rigueur, risquerait de les faire paraître plus simples qu'ils ne le furent en réalité.

A l'origine, les fêtes en question avaient lieu dans les dèmes de l'Attique à des dates qui n'étaient pas partout les mêmes. Plus tard, lorsque les concours dramatiques s'organisèrent régulièrement, la comédie fut attribuée plus spécialement aux Lénéennes, c'est-à-dire à la fête urbaine célébrée vers la fin de l'hiver. C'est là un arrangement dont nous ignorons l'origine et l'ancienneté.

Quoi qu'il en soit, ces processions rustiques avaient pour objet de célébrer joyeusement la puissance du dieu qui donnait le vin. Elles comportaient, comme le dithyrambe, l'association d'un chanteur (ὁ ἐξάρχων) et d'un chœur; le chanteur célébrait le dieu, la joie du jour, le bon vin, et, sans doute, mêlait à ses hymnes, plus ou moins improvisés,

Leipzig, 1880-1888; Kaibel, *Comicorum græcorum fragmenta*, dans *Poetarum græcorum fragmenta* de Wilamowitz-Mœllendorff, Berlin, 1899 (1re partie du t. I).

Ouvrages généraux :

Meineke, *Historia critica comicorum græcorum*, 1839, t. I du recueil en 5 vol. signalé plus haut; Edel. du Méril, *Histoire de la Comédie ancienne*, 2 vol., Paris, 1864-1869; Denis, *la Comédie grecque*, 2 vol. Paris, 1886; Couat, *Aristophane et la Comédie attique*, Paris, 1889.

mille facéties et divagations fantaisistes; le chœur y répondait par des refrains, mêlés de cris et d'appels aux dieux En l'absence de toute forme régulière, il pouvait y avoir là occasion à des moqueries, à des bouffonneries, auxquelles se mêlaient peut-être même des ébauches de dialogue. En tout cas, voilà, d'après le témoignage formel d'Aristote, le premier et le plus essentiel élément de la comédie primitive.

Mais ces chants faisaient partie d'un ensemble de réjouissances bruyantes, dont ils ne peuvent être séparés que par abstraction. Elles constituaient ensemble le *comos*, et c'est justement de ce nom qu'a été tiré celui de la comédie. Célébrer le comos (κωμάζειν), ce n'était pas seulement parcourir les champs en procession, c'était aussi banqueter, et, après le banquet, se répandre par les rues en bandes joyeuses, danser, se disputer et s'injurier mutuellement, improviser des brocards contre tel ou tel, peut-être enfin contrefaire certains ridicules. Une telle fête, célébrée dans l'ivresse, était en réalité une comédie, informe encore et comme dispersée, mais singulièrement vivante, qui ne demandait qu'à être disciplinée par l'art pour produire de grandes choses.

Peut-être faut-il ajouter encore à ces éléments primitifs ce qu'on appelait le défilé des chariots (πομπεία), dont il est question dans quelques notices anciennes. Il s'agit probablement sous ce nom de l'aller et du retour des vignerons, lorsqu'ils conduisaient leurs tonneaux à la ville. Il semble que cet usage ait donné lieu à une sorte de réjouissance de carnaval, comparable à notre ancienne descente de la Courtille. On s'interpellait, on se moquait les uns des autres, on s'injuriait plaisamment; les gros mots, les chants bachiques, les cris, les disputes formaient un tumulte, au milieu duquel éclataient les rires. Tout cela a pu suggérer à la comédie naissante mainte invention, dont il est difficile aujourd'hui de déterminer la nature avec précision. Il ne saurait être

question, en tout cas, de suivre chacun de ces éléments dans son développement, puisque le caprice et le hasard n'ont pu manquer d'y jouer un rôle important. La seule chose possible, c'est d'en donner l'idée, sans prétendre à une exactitude apparente, qui altérerait la réalité.

Ces usages anciens sont attestés pour l'Attique. Ils ont dû régner, à peu près les mêmes, dans toutes les régions de la Grèce où la culture de la vigne s'est répandue. On a cru que, dans certains pays doriens, la comédie s'était produite, dès le VI^e^ siècle, sous des formes plus régulières[1]. En fait, ce que nous y entrevoyons ne diffère guère de ce que nous venons de décrire. En Laconie, on cite diverses sortes de danses ou de représentations mimiques, où figuraient des gens nommés *dikélistes;* mais il s'agit là plutôt d'une sorte de pantomime que d'une comédie proprement dite. A Sicyone, on mentionne des cortèges de *phallophores*, qui se livraient à diverses bouffonneries ; cela devait ressembler fort, à l'origine du moins, aux improvisations dionysiaques de l'Attique. D'ailleurs, nous ne sommes nulle part en présence de dates certaines.

A Mégare seulement, nous croyons distinguer, dès le VI^e^ siècle, quelque chose comme une ébauche de comédie organisée. Aristote nous parle en effet de l'influence qu'exerça l'avènement de la démocratie sur le genre nouveau et du bon accueil que ses représentants trouvaient dans les bourgades mégariennes. Ces faits se rapportent, d'une manière générale, au VI^e^ siècle, et nous n'avons aucune raison de les mettre en doute. La difficulté est de définir ce qu'était au juste cette comédie. Il n'est pas douteux qu'elle ne fût satirique, puisqu'elle dut son essor à celui des libertés publiques ; mais il n'est pas probable qu'elle eut grande valeur littéraire, puisqu'elle ne réussit pas à se faire admettre dans les villes. On peut donc supposer qu'elle se composait surtout de courtes scènes bouffonnes, entremêlées de

1. Grysar, *De Doriensium comœdia*, Cologne. 1827.

chants, et plus ou moins semblables à celles qui se jouaient spontanément dans les fêtes dionysiaques. Ces scènes sans lien devaient être plus voisines, comme genre, de nos parades de foire que de la comédie proprement dite.

C'est cette farce mégarienne qui, d'après une tradition mal éclaircie et suspecte, fut transportée en Attique par un certain Susarion vers 570. Après lui, Myllos et Méson, poètes plus obscurs encore, l'auraient, dit-on, cultivée avec quelques succès, au temps de Pisistrate et de ses fils. En réalité, il n'y a là que des faits insuffisamment connus, et ce n'est qu'au commencement du siècle suivant, après le temps des guerres médiques, que la comédie attique fait vraiment ses débuts dans l'histoire littéraire.

2. **La comédie sicilienne. — Épicharme**[1]. — Mais, quelques années plus tôt, elle s'était déjà organisée dans une autre partie du monde grec, en Sicile. C'est là que nous devons l'étudier tout d'abord.

Les origines de la comédie sicilienne sont plus obscures encore pour nous que celles de la comédie attique. Il est à croire d'ailleurs qu'elles n'en différèrent que peu. Là aussi, ce fut probablement dans la liberté joyeuse des fêtes dionysiaques que s'ébaucha le genre futur. Cependant on peut soupçonner au moins, sinon affirmer, que certaines influences spéciales en favorisèrent plus qu'ailleurs le développement Le peuple sicilien était moqueur, enjoué, il avait un goût naturel pour la mimique et pour une gesticulation expressive; il aimait à parodier ou à contrefaire

1. **Éditions :**

Krusemann, *Epicharmi fragmenta*, Harlem, 1834; Mullach, dans *Philosophorum græcorum fragmenta*, t. I, Paris, Didot, 1860; Kaibel, *Comicor. græcor. fragm.*, signalé plus haut.

A consulter :

Denis, ouv. cité; Artaud, *Fragments pour servir à l'hist. de la com. attique*, Paris, 1863; Jules Girard, *Etudes sur la poésie grecque*, Paris, 1884.

tout ce qui excitait sa verve malicieuse. Il semble que la poésie iambique ait eu chez lui un succès particulier. On trouve dans un fragment d'Épicharme le nom d'un certain Aristoxène, d'ailleurs inconnu, qui jouissait peut-être en ce genre d'une réputation locale. En tout cas, on ne peut guère douter que le mime, c'est-à-dire l'imitation amusante de certaines scènes de la vie quotidienne, n'y ait été populaire. Nous le verrons bientôt devenir là un genre littéraire. Avant de se faire admettre dans la littérature, il a dû se produire spontanément, sous forme d'improvisation, dans les réunions de gens du peuple, dans les auberges, dans les marchés ; et le mime est proprement le fond même de la comédie sicilienne. Enfin, il n'est pas impossible non plus que cette race d'improvisateurs, habiles à contrefaire les choses sérieuses pour s'en amuser, n'ait pris plaisir à parodier jusqu'à des scènes mythologiques que l'épopée ou la poésie lyrique lui avaient rendues familières. Quoi qu'il en soit, la représentation des mœurs communes, comme fond principal, la parodie mythologique et la satire raisonneuse, comme accessoires, voilà les éléments propres avec lesquels s'est constituée la comédie sicilienne.

Cette comédie eut, en même temps, deux représentants remarquables, Épicharme et Phormis (ou Phormos) ; mais les œuvres de ce dernier, pour une raison ou pour une autre, semblent avoir disparu avec lui, tandis que celles du premier survécurent longtemps et nous sont encore passablement connues par de nombreux fragments ou témoignages. C'est donc d'Épicharme seul que nous avons à nous occuper ici.

Né probablement à Cos entre 520 et 500, transporté tout jeune à Mégare Hyblæa, en Sicile, il paraît s'être établi de bonne heure à Syracuse, où il fit représenter des pièces dès 486, d'après Suidas. Devenu bientôt célèbre, il jouit de la faveur des tyrans Gélon et Hiéron ; après la mort de ce dernier, en 468, nous le perdons de vue ; un biographe

assure qu'il vécut jusqu'à quatre-vingt-dix ans. Il composa environ une quarantaine de comédies.

Épicharme est un des grands noms de la littérature grecque. Platon en fait le représentant le plus éminent de la poésie plaisante, comme il fait d'Homère celui de la poésie sérieuse[1]. Sa grande innovation, ce fut, d'après le témoignage précis d'Aristote, d'avoir donné à la comédie une fable, c'est-à-dire une intrigue[2]. Jusque-là, malgré peut-être quelques essais partiels, elle se composait de courtes scènes isolées ou de parades décousues. Il réussit, le premier, à faire accepter du public une action analogue à celle de la tragédie, c'est-à-dire le développement régulier d'une situation donnée, à travers un certain nombre de phases, jusqu'à un dénouement.

Cette action, autant que nous pouvons en juger par ceux des titres de ses pièces qui nous sont connus, était tantôt empruntée à un mythe, tantôt créée par le poète à l'imitation des événements de la vie réelle et contemporaine. Dans le premier cas, la comédie était une aventure divine ou héroïque tournée en plaisanterie ; dans le second, c'était une représentation plus ou moins chargée des mœurs du temps. Il est assez probable que, de ces deux formes, ce fut la première qui servit de modèle à la seconde. Les fables mythologiques alimentaient alors le drame athénien et sicyonien, tragédie ou drame satyrique, depuis près d'un siècle déjà. Épicharme n'eut, en quelque sorte, qu'à travestir en bouffonnerie ce qu'on représentait ailleurs dans un esprit différent. Et, comme les aventures des dieux étaient en somme des aventures communes, qui ressemblaient à celles de beaucoup de mortels, il n'eut presque qu'à changer les noms pour passer de cette comédie mythologique à une comédie réaliste.

Les fragments et les titres qui subsistent ne nous per-

1. *Théétète*, p. 152 E.
2. Aristote, *Poétique*, c. 5.

mettent pas de nous faire une idée précise de la façon dont Épicharme conduisait une action comique. Tout au plus, un mot d'Horace permet-il de croire que ses pièces, en général, étaient remarquables par l'entrain et le mouvement, comme celles du poète latin Plaute, qui l'imita (*Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi*, *Ep.* II, 1, 58). D'après cela, on peut supposer qu'elles ressemblaient encore à la comédie élémentaire, dont elles n'étaient qu'une transformation. Des scènes courtes, une intrigue peu compliquée, des péripéties vives et peu nombreuses, une course rapide et directe vers le dénouement. Mais ce n'est là, il faut en convenir, qu'une conjecture assez vague; et, malheureusement, nous n'avons pas le moyen de la rendre plus précise.

La fantaisie, l'observation et la réflexion semblent avoir eu part à peu près égale dans l'invention des détails et dans la création des personnages. Les *Noces d'Hébé* contenaient la longue description d'une pêche miraculeuse de Poséidon et d'un banquet olympien. Il y avait là des énumérations amusantes de noms et de formes de poissons et de coquillages, au travers desquelles nous devinons à la fois un homme qui savait regarder et un poète enjoué qui se plaisait aux effets comiques. Quatre vers de son *Busiris* nous montrent Héraclès en train de satisfaire son appétit vorace; un narrateur quelconque le décrivait ainsi : « Rien qu'à le voir manger, c'est à en mourir de peur. Grondement sourd au fond du gosier, fracas des mâchoires, bruit sec de molaires, grincement de canines; des narines qui sifflent, des oreilles qui s'agitent. » La vision nette et forte des détails s'allie dans ces vers à une outrance fantaisiste qui les grossit hardiment. Celui qui les a écrits avait le sens de ce qui amuse les foules; nous voyons ailleurs que la fine intuition morale ne lui manquait pas non plus.

Quelques passages subsistants révèlent en effet chez lui le peintre de mœurs. Le premier, il a mis sur la scène et

représenté excellemment les principaux types de l'humanité vulgaire, dont la comédie s'est toujours amusée. Un de ses plus curieux fragments, tiré d'une pièce intitulée l'*Espérance*, est le monologue d'un parasite : celui-ci y fait les honneurs de sa bassesse avec un cynisme de bouffon, et, pourtant, sous cette légèreté effrontée, la misère du vice apparaît crûment:

Je dîne avec quiconque veut de moi : il suffit de m'inviter; et même avec qui ne me veut pas : l'invitation est superflue. A table, je suis plein d'esprit, je fais rire tout le monde, et je loue celui qui donne à dîner. Si quelqu'un s'avise de le contredire, je m'emporte, moi, contre ce quelqu'un, et je me charge de la querelle. Ensuite, quand j'ai bien mangé et bien bu, je m'en vais. Point d'esclave qui m'accompagne, la lanterne à la main. Je chemine, non sans faux pas, à travers l'ombre, tout seul. Si, par hasard, je rencontre la garde, je tiens pour grande faveur des dieux que ces gens-là ne m'assomment pas et qu'ils se contentent de me cingler à coups de bâton. Et quand j'arrive enfin chez moi tout moulu, je me couche sur la dure; et, tout d'abord, je ne peux pas dormir, jusqu'à ce qu'enfin le bienfait du vin pur se fasse sentir à mes esprits.

Si une heureuse fortune nous avait conservé le *Paysan*, les *Rapines*, la *Mégarienne*, que de bonnes et franches peintures de ce genre n'aurions-nous pas, où revivraient pour nous quelques-uns des types les plus curieux du peuple grec de Sicile! Le costume des gens, leur allure, leurs gestes, leurs propos familiers n'y seraient pas moins vivement dessinés que leurs mœurs. Décrire à la fois par le dehors et par le dedans, saisir d'un coup d'œil le trait caractéristique, soit dans l'âme, soit dans l'extérieur, et le développer avec une amusante faculté de grossissement, c'est proprement le don par excellence des grands poètes comiques, et c'était certainement celui d'Épicharme.

De pareilles comédies étaient nécessairement pleines de philosophie, puisqu'elles étaient pleines de vérité Mais les témoignages anciens font d'Épicharme un philosophe dans le sens étroit du mot. Diogène Laërce lui a donné une place

dans ses *Vies des philosophes;* il le range parmi les Pythagoriciens. Il est clair qu'en cela il suivait une tradition, qui est d'ailleurs confirmée dans une certaine mesure par un bon nombre des fragments subsistants. Ce serait toutefois en exagérer probablement la portée que d'attribuer aux comédies d'Épicharme une tendance pythagoricienne trop nettement caractérisée. On comprend mal comment un genre populaire et plaisant aurait pu se prêter à l'exposé de doctrines abstraites ; et si, par impossible, ce miracle eût été réalisé, nul doute que ces comédies enseignantes n'eussent fait, à ce titre, plus de bruit dans le monde qu'elles n'en firent effectivement. Épicharme était certainement un esprit réfléchi, que la philosophie contemporaine avait touché. Il s'en occupait pour son plaisir personnel, et il dut par suite y faire allusion souvent dans ses pièces. Il a pu être ainsi un véritable philosophe de la scène comique, comme Euripide, un peu plus tard, fut un philosophe de la scène tragique. Ce fut la réputation qu'il s'acquit de son vivant ; et celle-ci fut cause qu'après sa mort on composa sous son nom des écrits pythagoriciens, qui, grâce à l'opinion établie, purent lui être attribués sans trop d'invraisemblance.

En somme, Épicharme a révélé à la Grèce la vraie nature de la comédie. Il a été le maître des grands Attiques ; et quand Platon le mettait au-dessus d'eux, à côté d'Homère, c'était justice, puisqu'il les avait sinon dépassés, du moins précédés dans la bonne route.

3. Origines du mime sicilien. — Sophron et Xénarque[1]. — Profitons de ce que nous sommes en Sicile pour signa-

1. Les fragments de Sophron sont donnés en appendice dans Ahrens, *De dialecto dorica*, Gœttingen, 1843 ; la meilleure édition est aujourd'hui celle de Kaibel, dans le tome I des *Comicor. atticor. fragm.*, signalé plus haut.

A consulter :

Heitz, *Des Mimes de Sophron*, Strasbourg, 1851 ; Fuhr, *De mimis græcorum*, Berlin, 1860 ; Denis, ouv. cité.

ler immédiatement ici, malgré la chronologie, les origines d'un genre très voisin de la comédie, le mime. Nous avons indiqué plus haut qu'il fut probablement spontané sur cette terre et dans cette race. Il y prit en tout cas une forme littéraire dans la seconde moitié du v^e^ siècle.

L'homme qui le tira de l'obscurité s'appelait Sophron. C'était un Syracusain, né probablement dans le peuple, et qui resta toujours, par son art, en étroite relation avec lui. D'après Suidas, il fut contemporain d'Euripide. Ses pièces, intitulées *mimes* comme les improvisations populaires d'où elles durent procéder, se divisaient en deux groupes, les mimes d'hommes (μῖμοι ἀνδρεῖοι) et les mimes de femmes (μῖμοι γυναικεῖοι), suivant que les personnages étaient des hommes ou des femmes; il ne semble pas que les deux sexes aient été jamais réunis dans la même pièce, ce qui indique suffisamment qu'elles ne comportaient aucune intrigue. Chacun de ces mimes se réduisait probablement à un court dialogue, sans action proprement dite, entre deux personnages populaires. Rien ne peut nous en donner une idée plus vive ni plus approchée que les *Syracusaines* de Théocrite, cette amusante et fine conversation entre deux commères d'Alexandrie, qui est expressément signalée par un scoliaste comme imitée d'un mime de Sophron. Point de situations dramatiques, mais de simples prétextes à causerie ou à disputes : une visite, une rencontre, une emplette, une fête, une bousculade, n'importe quoi. Et, là-dessus, un entretien vif, rapide, amusant, où chaque mot était un trait de mœurs. Cela semblait fait avec rien, et ce rien était pourtant substantiel et charmant. Quelques titres conservés peuvent aider à mieux concevoir la nature du genre ; tels ceux-ci : le *Pêcheur de thons*, les *Vieillards*, le *Pêcheur et le Paysan*, les *Ravaudeuses*, les *Femmes qui attirent la lune*, les *Sorcières*, les *Femmes aux fêtes de l'Isthme*, etc. Toutes ces pièces étaient en prose, pour ressembler davantage à la réalité; mais cette prose brève, condensée, cou-

pée en courts membres de phrase avait quelque chose de rythmique qui frappait l'oreille. La langue était le dorien populaire, plus populaire que celui d'Épicharme.

Diogène Laërce rapporte que Platon se délectait à lire Sophron, qu'il l'introduisit à Athènes et qu'il l'a imité dans ses dialogues. La grâce alerte et spirituelle du Syracusain, malgré la vulgarité voulue des sujets, devait être pleine de charme et de suggestion pour le maître du dialogue attique.

Après Sophron, le même genre fut cultivé avec moins de succès par son fils Xénarque, dont nous ne savons à peu près rien. Il est probable que le mime, quelles qu'aient été les vicissitudes de son histoire, ne cessa jamais de plaire. Nous le retrouverons, modifié, il est vrai, dans la forme, mais toujours le même au fond, chez Hérondas et Théocrite, dans la période alexandrine.

4. Débuts de la comédie attique. — Les concours de comédie. — Premiers poètes de la comédie ancienne. — Cratinos[1]. — La comédie avait pris forme en Sicile, grâce à Épicharme et à Phormis, quand éclata la seconde guerre médique. Dans la Grèce propre, et en particulier à Athènes, elle n'existait encore qu'à l'état rudimentaire. Ce fut seulement après les victoires de Salamine et de Platée qu'elle se transforma, là aussi, entraînée dans l'essor universel des esprits. On peut considérer les cinquante années qui vont de 480 à 430 comme la période d'organisation féconde qui prépara les chefs-d'œuvre d'Aristophane.

Par malheur, il est tout à fait impossible de suivre les progrès du genre nouveau. Aristote lui-même ne le pouvait déjà plus, tant ils avaient laissé peu de trace. La comédie ne voulait pas qu'on la prît au sérieux ; on riait de ses

1. Fragments dans les recueils signalés, en particulier dans Kaibel, *Comic. attic. fragmenta*, t. I.

A consulter :

Poppelreuter, *De comœdiæ atticæ primordiis*, 1895.

bouffonneries, mais nul ne se souciait de noter ce qu'elle gagnait d'année en année.

L'innovation capitale fut l'adoption définitive d'une fable ou intrigue, qui permettait de lier les scènes entre elles et de donner à la pièce une certaine étendue. L'exemple décisif à cet égard dut venir de Sicile ; Aristote semble l'affirmer. Mais il n'est guère douteux qu'en cela la tragédie contemporaine n'ait eu aussi son influence. Cette innovation en impliquait plusieurs autres : l'emploi des masques, qui donnait à chaque rôle son caractère propre ; la constitution d'une structure normale et la division en parties toujours les mêmes, plus ou moins analogues à celles de la tragédie ; enfin, la fixation du nombre des acteurs. Tout cela se fit dans cette période : car, au temps d'Aristophane, nous trouverons la comédie entièrement constituée ; mais, encore une fois, les anciens eux-mêmes ignoraient à qui chacun de ces progrès devait être attribué.

Vers le début de cette même période, un événement décisif eut lieu : l'institution des concours de comédie. Un fragment d'inscription mutilée, trouvé en 1878, nous permet d'affirmer que ce fait se produisit avant la dernière victoire d'Eschyle, c'est-à-dire avant 458 ; il peut être antérieur de plusieurs années. Quoi qu'il en soit, la comédie eut désormais droit de cité. A ses débuts, elle avait semblé indigne de la ville, et elle avait obtenu ses premiers succès dans les campagnes. « Il fallut bien du temps, dit Aristote, avant que l'archonte donnât un chœur pour la comédie ; jusque-là, c'était la bonne volonté des gens qui faisait tout. » Cette intervention de l'État la mit au même rang d'honneur que la tragédie, ou peu s'en faut. Seulement, elle paya quelquefois cet avantage assez chèrement. A plusieurs reprises, l'État restreignit sa liberté. Une loi, selon Plutarque, interdisait aux membres de l'Aréopage de composer des pièces comiques. Chose plus grave, une autre loi fut votée en 440, qui interdisait de porter sur la scène les actes des hommes du

jour. Abrogée en 437, elle fut rétablie en 416. Toutefois, pendant le v^e^ siècle, ce fut, à tout prendre, le régime de la pleine liberté qui prédomina, et nous allons en trouver des preuves en étudiant les principaux poètes de ce temps.

Chionidès et Magnès sont cités par Aristote comme les deux plus anciens poètes comiques athéniens qui méritent d'être nommés. Le premier dut se faire connaître entre 480 et 450 environ. Il ne nous reste rien de lui qui puisse être signalé ici. La réputation de Magnès eut plus d'éclat. Aristophane nous a retracé sommairement son histoire dans la parabase de ses *Chevaliers* (v. 519 et suiv.) : « Je savais, dit-il, ce qui est arrivé à Magnès, quand lui vinrent les cheveux blancs. Nombreux pourtant étaient les trophées qu'il avait dressés, vainqueur de ses rivaux. C'est en vain qu'il parlait, pour vous séduire, toute sorte de langages, qu'il jouait du luth, battait des ailes, faisait le Lydien, se déguisait en cinips (insecte rongeur), teignait ses vêtements en peau de grenouille ; il ne plaisait plus. Et à la fin, déjà sur l'âge, par un malheur qu'il n'avait pas connu dans sa jeunesse, il fut chassé de la scène, lui, vieillard, parce que sa verve railleuse l'avait abandonné. » On a pu, d'après ce passage, restituer avec vraisemblance les titres de quelques-unes de ses comédies : les *Joueurs de luth*, les *Oiseaux*, les *Lydiens*, les *Cinips*, les *Grenouilles* ; ces titres nous donnent quelque idée de la variété de ses inventions. Magnès dut être un homme d'imagination, qui sut donner les formes de la plus folle fantaisie à la vieille satire dionysiaque. Tant que ses inventions se renouvelèrent, il amusa le peuple ; mais la force de la pensée lui manquait ; on se lassa de ses bouffonneries, et on s'aperçut alors, qu'une fois cela écarté, il ne restait rien.

Le grand poète comique de cette période est Cratinos, qui fut, dans sa vieillesse, le rival du jeune Aristophane. Nous ignorons la date de sa naissance. Ses succès sont circonscrits entre 449 et 423. Il était Athénien. De sa vie et de

sa personne, nous ne savons à peu près rien, sinon qu'à en croire ses rivaux, il aimait le luxe, la bonne chère et le vin. Que ces imputations fussent vraies ou non, c'était à coup sûr, un tempérament exubérant, tout animé d'une sève ardente et joyeuse. Aristophane, dans la parabase de ses *Chevaliers*, s'amuse à le comparer à une sorte de torrent impétueux: « Il roulait, avec un grand bruit d'acclamations, à travers le pays plat; et, renversant tout sur son passage, il emportait pêle-mêle les chênes et les platanes et ses ennemis déracinés. » Lui-même, dans un fragment, se dépeint d'une manière analogue: « Par Apollon ! quel flot de paroles ! Un bouillonnement d'eau jaillissante ! Douze embouchures au lieu d'une bouche ! Tout un Ilissos dans un gosier ! Que vous dirai-je ? Si vous ne lui mettez un tampon dans la gorge, il va tout inonder de sa poésie. » Sous cette fantaisie hyperbolique, on devine une nature exceptionnelle. Si l'on en croyait Aristophane, Cratinos, comme Magnès, aurait cessé de plaire au peuple dans son extrême vieillesse. En 424, dans le passage des *Chevaliers* déjà cité, le jeune poète représentait méchamment son vieux rival comme un instrument délabré qui se disjoint et ne vaut plus rien. Mais ce sont là propos de satirique et de concurrent. Cette année même, Cratinos obtenait encore le second rang; et il reprenait le premier, l'année suivante, avec sa comédie de la *Bouteille*. On est donc autorisé à penser, malgré Aristophane, que, jusqu'à la fin, il resta égal à lui-même.

Cratinos dut faire beaucoup pour achever l'organisation de la comédie. Mais nous n'avons à cet égard aucun témoignage auquel on puisse se fier. Quant à son rôle moral et politique, ce fut celui d'un censeur hardi, dont la franchise était souvent brutale. « Cratinos, marchant sur les traces d'Archiloque, dit un critique ancien, fut âpre dans ses invectives. La raillerie ne se dissimule pas chez lui, comme chez Aristophane, sous une grâce qui atténue la rudesse

de la censure. Toute simple, sa critique s'avance, comme on dit, à front découvert, contre les malhonnêtes gens[1]. » Suivant un autre témoin, ce fut même là une de ses innovations capitales : « Au plaisir que la comédie procurait déjà, il sut joindre le profit, en censurant les hommes malhonnêtes et en les flagellant au nom de tous, avec le fouet de la comédie[2]. » D'après cela, nous devons nous représenter chacune de ses pièces comme une satire virulente, qui s'attaquait audacieusement soit aux hommes du jour, soit aux choses que le poète considérait comme des abus.

Ce qui rendait ces satires agréables au peuple, c'était, avec leur malice même, la force d'invention du poète. Son génie, libre et fécond, excellait à trouver la forme dramatique d'une idée. Des ébauches de comédies surgissaient en foule de son imagination puissante, toutes vives, riches et plaisantes : il savait tourner et retourner un même sujet en mille manières, ingénieuses et frappantes. Créateur, il l'était d'instinct et sans cesse, comme Eschyle, auquel on a pu le comparer. Sa fougue et une sorte de grandeur naturelle le rapprochaient des auteurs de dithyrambes ; il leur ressemblait par l'élan, par l'audace dans les sentiments et sans doute aussi dans le style. Le lyrisme lui était naturel ; quelques-uns de ses chants étaient dans toutes les bouches. Malheureusement, cette fougue même l'empêchait de se maîtriser. « A mesure qu'il va, dit le critique ancien déjà cité, il tire en tous sens et disloque lui-même son plan ; il ne sait pas remplir un drame conformément à ce qu'il annonce d'abord. »

Il ne nous reste de son œuvre que des titres et des fragments. Nous voyons, en les parcourant, qu'il y attaquait les hommes d'État du parti populaire, notamment Périclès, s'emportait contre la mollesse nouvelle des mœurs, contre

1. *Scholia græca in Aristoph.*, éd. Didot, Proleg. II.
2. *Ibid.*, Proleg. V.

les riches débauchés, censurait les cultes étrangers et les pratiques superstitieuses, puis, s'en prenait aux sophistes, inventeurs d'arguties et corrupteurs de l'antique discipline. Un jour, il mettait en scène tout un chœur d'Archiloques, véritable meute de critiques, acharnés contre les vices contemporains; une autre fois, il évoquait le vieux législateur Solon, indigné de voir ce qu'était devenue la cité qu'il avait jadis assagie et policée. La *Bouteille* était une apologie personnelle. Il s'y était représenté comme marié à la Comédie. Celle-ci se plaignait d'être délaissée par lui pour l'Ivresse, et se décidait à lui intenter un procès. Des amis intervenaient; la Comédie irritée leur exposait ses griefs, Cratinos se justifiait de son mieux, et, sans doute, l'affaire finissait par s'arranger. Tout cela était traité avec une verve dont nous pouvons encore juger par quelques vers qui subsistent. Cratinos semble avoir essayé aussi, sous le coup de la loi de 440, une autre sorte de comédie, qui ne nommait personne et ne faisait plus de politique, mais s'en tenait à la parodie littéraire; telle était probablement la pièce intitulée les *Ulysses*. Mais c'est là, dans son théâtre, une exception plus curieuse qu'importante.

Après Cratinos, il suffira de mentionner encore, parmi les prédécesseurs d'Aristophane, Cratès et Phérécratès. — « Cratès, dit Aristote (*Poët.*, c. 5), fut le premier, à Athènes, qui rompit avec le genre ïambique (c'est-à-dire avec la satire directe et personnelle), et mit sur la scène des pièces à tendance générale et de pures fictions. » Il fut en faveur vers 445 et dans les années suivantes jusque vers 424. Dans sa pièce intitulée les *Bêtes sauvages*, deux personnages rêvaient tout haut à une sorte de vie merveilleuse où l'on n'aurait plus besoin d'esclaves, l'homme étant servi par les animaux ou même par les ustensiles domestiques devenus intelligents. La comédie, ainsi conçue, tournait au conte de fées. — Phérécratès, un peu plus jeune que Cratès, paraît avoir cultivé le même genre. Toutefois,

chez lui, l'intention morale apparaît plus clairement. Sa comédie des *Sauvages* était à la fois plaisante et philosophique. On y voyait un chœur de misanthropes, qui, dégoûtés de la société et de ses institutions, s'en allaient vivre parmi de vrais sauvages ; mais la sauvagerie, qui les charmait de loin, leur semblait, à l'épreuve, odieuse et intolérable.

5. **Formes et organisation des représentations comiques à Athènes** [1]. — Grâce aux poètes qui viennent d'être nommés, mais bien avant leur disparition, dès le milieu du v^e^ siècle, la comédie était constituée, sous la forme qu'elle devait garder chez Aristophane. C'est donc le moment de dire quelques mots de son organisation. Par certains traits, elle ressemble à la tragédie contemporaine ; par d'autres, elle en diffère. Pour ne pas nous répéter, nous signalerons seulement ici quelques-uns de ces derniers.

La comédie, au v^e^ siècle, était jouée en Attique aux Lénéennes, aux Dionysies urbaines et aux Dionysies des champs. Mais ces dernières étaient des fêtes de bourgs ou de villages, qui avaient peu d'éclat et dont il n'y a pas lieu de tenir grand compte. Aux Dionysies urbaines, c'était la tragédie qui occupait le premier rang, la comédie étant reléguée au second. Au contraire, la fête des Lénéennes était proprement la sienne ; presque toutes les pièces subsistantes d'Aristophane ont été données au public en cette occasion.

Ce qui a été dit de la chorégie et du rôle de l'archonte à propos de la tragédie s'applique également à la comédie. Les poètes admis à prendre part aux concours étaient aussi au nombre de trois. Chacun d'eux n'apportait qu'une seule pièce.

La disposition matérielle du théâtre paraît avoir été la même. Seulement, les personnages de la comédie se déplaçant plus librement, la mise en scène demandait plus de

1. Voir les notes bibliographiques sur l'organisation du théâtre et du drame tragique, p. 248.

complaisance à l'imagination des spectateurs. L'action se transportait de la ville à la campagne, de la terre au ciel, sans qu'il y eût probablement changement de décors. La fantaisie avait ici ses droits, que nul ne songeait à lui contester.

Le chœur comique était plus nombreux que le chœur tragique ; il comprenait vingt-quatre choreutes, au lieu de douze ou quinze. Ces choreutes, déguisés selon l'invention du poète, et sans aucun souci de vraisemblance, s'offraient aux regards sous des costumes bariolés et ornés d'attributs caractéristiques. Nous avons noté les inventions de Magnès; elles supposent une mise en scène appropriée. Chez Cratinos, les choreutes paraissaient en Archiloques, en centaures, en Argus, le corps tout couvert d'yeux grands ouverts ; chez Aristophane, en Acharniens, en chevaliers, en Babyloniens, en nuées, en laboureurs, en femmes, en îles, en guêpes ; chez Eupolis, en dèmes, etc. Nous sommes mal renseignés sur le détail de ces affublements ; en général, ils devaient être peu compliqués. Les Nuées d'Aristophane étaient reconnaissables, bien moins à leurs longues robes multicolores et flottantes, qu'à leurs paroles et à leurs chants. Les Guêpes n'avaient d'autre insigne que la finesse de leur taille et l'aiguillon qu'elles traînaient derrière elles. Il s'agissait surtout de frapper les regards par quelque emblème amusant. La naïveté même de ces inventions saugrenues faisait une partie de leur mérite. Comme leur costume, le masque des choreutes comiques prêtait à rire. Citons, comme détail caractéristique en ce genre, le fait, noté par un scoliaste, que les Nuées d'Aristophane portaient de longs nez. Nous parlerons plus loin du chant des chœurs de la comédie. Leur danse la plus ordinaire était le *cordace* (κόρδαξ), sorte de sarabande, violente et déréglée jusqu'à l'obscénité, et caractérisée principalement par des déhanchements et des bonds. En outre, ils se livraient à mille évo utions, marches rythmées, courses,

défilés, sauteries de toute sorte, qui variaient naturellement selon les besoins de la pièce et la fantaisie des poètes.

Les acteurs étaient, en principe du moins, au nombre de trois, comme dans la tragédie. Mais, tandis que la règle, à cet égard, était observée strictement dans la tragédie, la comédie paraît en avoir usé beaucoup plus librement. Les rôles supplémentaires (ou parachorégèmes) y ont été certainement beaucoup plus fréquents. Le costume de ces acteurs comiques comportait une variété et une bizarrerie en rapport avec celle des situations et des personnages représentés. Comme pour le chœur, le vêtement collant ou maillot, avec ses bigarrures multiples, en était la pièce principale. Au moyen de coussins appliqués à propos, on façonnait des abdomens proéminents, des croupes rebondies, des bosses invraisemblables. Les vêtements de dessus, tuniques et manteaux, marquaient plus ou moins, d'après les conventions de la mode, le rang et la façon de vivre des personnages, mais toujours avec cette part de fantaisie qui était une des nécessités du genre. Ajoutons que, pour certains rôles au moins, le poète ne pouvait manquer de créer à son gré les accoutrements de ses acteurs, en collaboration avec le costumier. En général, on y employait les étoffes rayées, les couleurs crues et criardes, empruntées au culte dionysiaque. Le masque des acteurs comiques varia sensiblement avec la comédie elle-même. Au v^e^ siècle, où la comédie ne représentait pas encore de personnages typiques comme elle le fit plus tard, les masques reproduisaient quelquefois, d'une manière plus ou moins frappante, les traits d'hommes connus. Le plus souvent, ils n'étaient que grotesques. Les Oiseaux d'Aristophane montraient un bec si prodigieux qu'Évelpide éclatait de rire en les voyant; et quand le héraut, dans les *Acharniens*, annonçait solennellement Pseudartabas, « l'œil du Roi », on voyait paraître un personnage solennel, avec un œil énorme qui lui tenait tout le visage.

6. Structure de la comédie[1]. — De même que la tragédie, la comédie, au temps d'Aristophane, a une structure normale, qui varie peu d'une pièce à l'autre. Elle résulte en partie des origines du genre, en partie de l'effort réfléchi qu'ont fait les poètes pour le transformer en une œuvre d'art.

Une pièce comique débute par un *Prologue*, c'est-à-dire par un dialogue préliminaire, qui précède l'entrée du chœur et sert à exposer la situation. Cette situation, comme nous le verrons, implique presque toujours une thèse, politique ou morale, dont la pièce devra être la démonstration. Le prologue comprend une parade bouffonne, un récit, une scène qui engage l'action.

Vient ensuite la *Parodos*, c'est-à-dire l'entrée du chœur, composition complexe, de forme et d'étendue variables, mais toujours faite pour surprendre et amuser le public. Elle est suivie, après une scène de transition, d'une sorte d'acte tout à fait caractéristique, que les modernes ont nommé l'Ἀγών (le *Combat*). On y voit des adversaires furieux qui d'abord se menacent, se chamaillent, ou même en viennent aux mains ; puis, une suspension des hostilités est conclue ; et alors le combat prend la forme d'une dispute, aboutissant à la victoire du personnage qui généralement représente les idées du poète. Là, se place la *Parabase*, sur laquelle nous allons revenir brièvement, et qui marque la fin de la première partie.

Après la parabase, se déroule la seconde partie, très différente de la première. C'est une série de scènes très vives, très variées, souvent courtes et symétriques entre elles, séparées, d'intervalle en intervalle, par des chants du chœur, comme les « épisodes » de la tragédie. Ces scènes constituent une sorte de démonstration de la thèse principale par les faits, une leçon de choses sous forme drama-

1. A consulter :
Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komœdie*, Leipzig, 1874 ; H. Weil, *Etudes sur le drame antique*, signalé plus haut ; Muff, *Ueber den Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes*, Halle, 1872 ; Arnoldt, *Die Chorpartien bei Aristophanes scenisch erlæutert*, Leipzig, 1873 ; P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1904.

tique. Enfin, la pièce se termine par l'*Exode*, c'est-à-dire par la sortie des acteurs et des choreutes : les uns et les autres se retirent souvent en formant un joyeux cortège qui s'en va dansant et chantant.

La variété des rythmes faisait ressortir vivement le caractère propre des scènes successives. Outre le trimètre iambique, la comédie a encore à son usage, dans le dialogue, les tétramètres iambiques, anapestiques, trochaïques, et les dimètres anapestiques. Cela donne aux entretiens de ses personnages une diversité d'allure très originale. D'ailleurs, le mètre de la comédie est beaucoup moins discipliné que celui de la tragédie. On permettait à la poésie de s'y rapprocher de la prose par une foule de licences, et même on lui en savait gré.

Mais ce qui distinguait surtout la structure de la comédie de celle de la tragédie, c'était le caractère propre des chants du chœur, parodos, parabase et intermèdes.

La parodos, dans la comédie d'Aristophane, est un morceau dramatique autant que lyrique ; un mélange de chants, de récitations, de simple dialogue ; elle comporte toujours une vive animation, qui va, si l'occasion le veut, jusqu'à la turbulence. Au lieu de constituer une espèce d'intermède entre le prologue et le premier épisode, elle marque plutôt un renforcement de l'action commencée, et elle se rattache de la manière la plus intime au groupe de scènes suivant, qui participe en général de son caractère.

La parabase est un groupe de chants et de morceaux récités, tout à fait spécial à la comédie du v^e^ siècle [1]. A la fin de l'Ἀγών, la scène étant vide par le départ des acteurs, les choreutes, groupés dans l'orchestre, se dépouillaient de leurs manteaux, faisaient volte-face et, tournant le dos à la scène, s'avançaient de quelques pas vers les spectateurs. Le nom de *parabase* s'appliquait proprement à ce mouvement, mais il

1. J. Combarieu, *De parabaseos partibus et origine*, Paris, 1896.

avait fini par désigner toute la scène qui suivait. Une parabase complète comprenait sept morceaux distincts : le principal était une sorte de discours du coryphée au public ; ce discours s'appelait les *anapestes*, en raison du rythme ordinairement employé ; il était précédé d'un chant très court, le κομμάτιον, et se terminait par une longue période récitée tout d'une haleine, que l'on nommait la *longue phrase* (μακρόν) ou l'*étouffement* (πνῖγος). A ces trois morceaux succédait une seconde partie, composée de quatre morceaux symétriques, savoir : une strophe et une antistrophe lyriques, la première suivie d'un couplet déclamé appelé *épirrhème*, la seconde d'un autre couplet de même mesure, qui était l'*antépirrhème*. Cette parabase complète ne se rencontre que dans les plus anciennes pièces d'Aristophane. Dans les plus récentes, on la trouve amputée de quelques-uns de ses membres ; et enfin, elle disparaît complètement. Outre la parabase proprement dite, quelques pièces anciennes contiennent, après le troisième ou le quatrième épisode, un morceau analogue par sa structure à la seconde partie de la parabase.

Nous n'avons pas ici à exposer ni à discuter les opinions diverses qui ont été émises sur l'origine et la nature de cet élément si particulier de la comédie. Disons simplement que le discours du coryphée semble être le souvenir d'un prologue primitif, qui avait pour objet de présenter la pièce au public, et que la partie épirrhématique représente probablement une forme d'intermède spéciale au genre.

Il y avait d'autres intermèdes, de moindre importance, qui servaient à séparer les épisodes, lorsque cette séparation ne devait pas être trop marquée. C'étaient, en général, des chants peu étendus, comprenant au plus deux strophes avec leurs antistrophes, presque toujours d'un tour léger et satirique. Toute la spontanéité capricieuse de la comédie primitive revit dans ces petites compositions, lestes et

joyeuses; charmant souvenir du comos rustique, dont elles ont gardé le sans-gêne, l'audace et les saillies imprévues.

De ces faits rapprochés, il résulte que la liaison des parties est assez différente dans la comédie et dans la tragédie. Les *stasima* tragiques marquent un certain nombre de pauses dans l'action, toutes d'importance à peu près égale. Dans la comédie, il n'y a vraiment qu'une seule pause, deux tout au plus, celles de la parabase et des chants épirrhématiques. En dehors de cela, les séparations comptent à peine, tant elles sont légères. La raison de cette différence est, comme nous allons le voir, dans la nature même de l'action comique.

7. Nature de l'action et des personnages dans la comédie du v^e^ siècle. — Son esprit. — Définition de la comédie dite ancienne. — Sa langue. — Concevoir un plan de comédie, c'était pour un poète du v^e^ siècle, imaginer une fable bouffonne qui fût en même temps une satire. Cette fable devait être très simple, car elle n'était au fond qu'un prétexte. Toutefois, elle était tenue d'être amusante; et, pour cela, il fallait, avant tout, qu'elle eût de l'entrain et du mouvement. Le premier don d'un poète comique, c'était le don de l'invention. Il devait inventer d'abord un fait principal, procès, querelle, voyage fantastique, résurrection de morts, création de cités imaginaires, complot, quelque chose enfin qui servît de support à tout le reste. Ce quelque chose devait être non seulement gai, mais nouveau. Grosse difficulté : car les types d'action comique n'étaient pas en nombre infini. Il arrivait forcément qu'on se répétait, ou que les concurrents se copiaient les uns les autres, sans en convenir, et s'accusaient ensuite mutuellement de plagiat. La difficulté, toujours croissante, de sortir de l'ornière a été sans doute une des causes qui ont amené promptement l'épuisement du genre.

Sur ce dessin général, le poète devait broder le plus possible d'incidents plaisants. On ne le chicanait pas sur

les vraisemblances. Pourvu qu'il fît rire, tout lui était permis. Ni l'unité de lieu, ni l'unité de temps n'était conçue de manière à gêner sa fantaisie. Il pouvait, si bon lui semblait, faire monter ses héros au ciel, les mener par des chemins inconnus jusqu'à la cité des oiseaux entre ciel et terre, les transporter aux Enfers, convoquer les nuées dans l'orchestra. Sa liberté était presque absolue, mais le public entendait qu'on en profitât pour l'amuser. Il voulait voir les scènes se succéder, rapides et variées, comme une fantasmagorie sans cesse nouvelle.

Voilà pour la fable, à proprement parler. Mais cette fable, nous venons de le dire, était en même temps une satire, et presque toujours une démonstration, sous forme dramatique. Fable et démonstration, intimement unies ou plutôt identifiées l'une à l'autre, progressaient naturellement ensemble, et généralement l'une par l'autre. Nous reviendrons sur ce point en parlant d'Aristophane. Notons seulement, dès à présent, un fait ordinaire et caractéristique. Souvent, les combinaisons dramatiques se produisaient plutôt au début de la pièce, parce que, là, le poète avait à organiser sa fable, tandis que, dans la seconde moitié, les scènes se succédaient par simple juxtaposition rapide. Lorsqu'il y a un nœud dans la comédie, il est parfois dénoué au milieu de la pièce. Au delà, c'est la démonstration qui, en se poursuivant sous forme de scènes ajoutées les unes aux autres, soutient l'action et la fait marcher. Par exemple, s'il s'agit des avantages de la paix, les personnages qui se refusaient à les voir sont convertis après les premiers actes; dès lors, le poète n'aura plus qu'à rendre ces avantages visibles aux spectateurs par une série de tableaux ou de dialogues amusants. On conçoit que la structure de telles pièces ne puisse être qu'assez lâche.

Les personnages sont en rapport avec l'action. Ce sont avant tout des bouffons, et la folie carnavalesque les possède. Nous verrons plus loin, il est vrai, ce qu'Aristophane

a su mettre souvent de réalité humaine dans ces figures extravagantes; il n'est pas douteux que les autres grands poètes comiques du même temps n'y aient réussi en quelque mesure, eux aussi. Mais, dans un signalement général, ce n'est pas là ce qui doit ressortir. Chez ces personnages comiques, la plupart des sentiments qui font l'homme sont prohibés par la nature même du genre. Tout ce qui est sérieux, profond, intime, leur est étranger; ils n'ont pas le droit d'aimer, ni de suivre un mouvement généreux, ni d'avoir une conscience; ils n'ont point de honte, point de délicatesse d'aucune sorte; certaines parties de raison en quelque sorte, plutôt qu'une raison entière; ils sont toujours à moitié fous, mêlant à des idées d'hommes des lubies d'enfants et des extravagances d'aliénés. D'ailleurs, la nature même de l'action ne permet pas au poète de développer un caractère. A l'incohérence des faits doit répondre celle des êtres dont ces faits sont la vie. Donc, s'ils ont une ébauche de caractère, ils l'oublieront brusquement, pour le simple plaisir de dire une sottise. Il n'y a rien en eux qui soit solide ni consistant.

Le chœur de la comédie est conçu avec une fantaisie plus libre encore. Le poète fait de lui tout ce qu'il veut. Il le transforme en oiseaux, en grenouilles, en insectes, en nuages, en guêpes, en dèmes, en îles. Mais cette transformation est presque toujours légère et superficielle, à dessein. Une plaisanterie prolongée devient insupportable. C'est surtout en vue de l'entrée dans l'orchestra que ces inventions paradoxales sont faites. Elles marquent, d'une manière amusante, soit le trait dominant que le poète veut assigner au caractère du chœur, son inconstance, son humeur agressive, soit le rapport principal qui existe entre lui et quelques-uns des personnages; elles déterminent l'ensemble de son rôle. Cela fait, il est bien entendu qu'elles ne s'imposent aucunement à toutes les parties de ce rôle. Les guêpes d'Aristophane, une fois mêlées à l'ac-

tion, ne sont plus guêpes que de souvenir. Ses nuées, vaporeuses quand Socrate les invoque, deviennent, au cours de la pièce, des personnes fort sages, en qui la raison n'exclut pas une certaine malice. Dans des compositions d'une souplesse si capricieuse, cette inconstance est à la fois une nécessité et une qualité.

Ainsi faite, la comédie athénienne du v^e^ siècle est une sorte de pamphlet dramatique. Son esprit est avant tout un esprit d'opposition à toutes les nouveautés. Les ridicules anciens s'atténuent par l'habitude et sont peu sentis ; les choses nouvelles, même non ridicules au fond, font scandale et presque toujours prêtent à rire. Un secret instinct pousse donc la comédie à s'en emparer. Voilà pourquoi elle est hostile aux sophistes, à l'éducation philosophique, au luxe, à l'amélioration matérielle des conditions de l'existence. Elle l'est aussi aux innovations dramatiques, en particulier à celles d'Euripide, et aux innovations musicales. En politique, elle s'en prend à ceux qui sont au pouvoir, aux hommes du jour, parce que ceux-là sont en vue et que leurs défauts apparaissent naturellement dans l'exercice public du pouvoir. Elle flatte ainsi la malignité publique. Et comme elle s'exerce dans une démocratie, en attaquant les hommes qui la gouvernent, elle a l'air quelquefois d'attaquer les institutions démocratiques elles-mêmes. En réalité, elle n'a pas de si profonds desseins. Sa grande affaire est d'amuser, et nous devons toujours prendre garde de ne pas lui prêter des intentions dont les contemporains ne se seraient pas aperçus. Seulement, il ne faut pas nier non plus que la satire, dirigée contre les personnes, lorsqu'elle est maniée par des hommes d'un esprit hardi et naturellement philosophique, ne soulève nécessairement bien des idées qui dépassent ses visées immédiates. C'est pourquoi la comédie du v^e^ siècle, toute folle et fantaisiste qu'elle paraisse, manifeste, plus qu'aucun autre genre dramatique peut-être, le goût des Grecs pour les idées

générales. La verve comique est chez elle, en toute occasion, au service d'une thèse.

Cette comédie a duré jusqu'au début du IVe siècle, avec les traits que nous venons de signaler. On l'appelle la *comédie ancienne*, pour la distinguer des autres formes du genre comique, qui ont paru au IVe siècle, et qui présentent des caractères fort différents.

Remarquable par l'originalité de sa structure et par son esprit, elle ne l'est pas moins par sa langue. « La comédie ancienne, a dit Quintilien, est presque le seul genre qui garde dans sa pureté la grâce native du parler attique; en outre, elle a l'éloquence la plus franche, admirable dans la satire des vices, pleine de force encore dans les autres parties de son rôle. Grandeur, élégance, charme naturel, voilà ses qualités[1]. » Peut-être l'auteur de ce jugement ne tient-il pas assez de compte de la variété de ton que comporte la comédie. Légère, pimpante, moqueuse dans certaines parties lyriques, qui sont de vraies chansons des rues, sa langue a de l'éclat, de la gravité, de la grandeur même dans certaines autres. D'autre part, quand elle parodie la tragédie ou le dithyrambe, elle emprunte à ces genres leur langage pompeux, pour les tourner en ridicule. Mais ce sont là des cas exceptionnels. Ses habitudes courantes d'élocution sont bien celles que note le critique latin. Ce qui en fait le fond, c'est le plus pur attique; et il s'offre là sous une forme toute familière, populaire même, qui le distingue de celui qu'on entrevoit dans la tragédie ou qu'on rencontre dans les dialogues socratiques. Nulle prétention, point de convenance gênante, aucun souci de bonne tenue; une aisance charmante, l'abandon, la simplicité, une grâce vive, le franc-parler le plus libre; les choses nommées par leur nom, quelles qu'elles soient; par suite, tout un vocabulaire qui vient du port ou de la halle, des injures, des mots salés, d'autres qui sont purement

1. *Instit. Orat.*, X, I, 65.

ignobles, mais aussi mille tours heureux, mille traits descriptifs, des termes tout vivants, qui ne sentent point l'école, de vraies phrases de conversation, jetées hardiment et comme au hasard. C'est le parler de l'agora ou du Pirée, mais plus fin, plus rapide, plus élégant, perfectionné selon son génie propre par des esprits d'élite.

Sur ce fond, la fantaisie créatrice des poètes se joue. Elle emprunte aux vieux poètes iambiques, aux chansons du peuple, ou, quand elle le juge à propos, elle crée elle-même, selon ce modèle. Les mots qu'elle invente sont de formes infiniment variées : longs composés où s'amasse plaisamment tout un fouillis d'idées, dérivés inattendus, formés par des analogies saugrenues, calembours par à peu près, en somme tout ce que le désir d'exciter le rire peut suggérer à des gens d'esprit, que ne gêne d'ailleurs aucun scrupule de décence ou de bon ton.

Ces traits généraux qui composent la physionomie propre de la comédie ancienne, nous les trouvons réunis dans l'œuvre du seul d'entre ses représentants qui nous soit vraiment connu, c'est-à-dire d'Aristophane. Il nous sera plus facile de le comprendre et de l'apprécier, à présent que nous avons défini la tradition à laquelle il se rattache.

CHAPITRE XV

ARISTOPHANE ET SES CONTEMPORAINS

SOMMAIRE

I. Vie d'Aristophane et son œuvre. Pièces subsistantes. — II. Tendances générales d'Aristophane. Ses vues politiques, sociales, littéraires. Sa religion. — III. De l'invention dramatique chez Aristophane. Ses sujets et sa conception de l'action. — IV. Les personnages. Leur double caractère, idéal et réel. — V. Le lyrisme d'Aristophane. Sa langue. — VI. Contemporains d'Aristophane. Eupolis. Fin de la comédie ancienne.

1. Vie d'Aristophane et son œuvre. — Pièces subsistantes[1]. — L'œuvre d'Aristophane nous est assez bien connue ; sa personne ne l'est guère que par les déclarations qu'il a faites au public dans ses parabases. D'ailleurs, les seuls événements de sa vie semblent avoir été ses drames. Il est donc impossible de séparer ici la biographie du poète de son œuvre.

Il naquit vers 450, d'un père et d'une mère qui étaient l'un et l'autre Athéniens et de condition libre. Possesseurs

1. **Éditions :**

G. Dindorf, *Aristophanis comœdiæ*, avec les fragments, excursus, notes et scolies, 4 vol., Oxford, 1835-1839 ; texte reproduit avec une traduction latine dans la Bibl. Didot, *Aristophanis comœdiæ*, Paris, 1839, en un volume qui contient aussi les fragments ; les scolies forment un volume distinct ; Bergk, *Aristophanis comœdiæ*, 2 vol., Leipzig, 1852 et 1872, Bibl. Teubner ; Blaydes, *Aristophanis comœdiæ*, avec des notes et les scolies,

d'un petit domaine à Égine, ils l'exploitaient en qualité de clérouques. Le jeune Aristophane fut un enfant de génie. Presque adolescent encore, il fit représenter en 427 sa première pièce, aujourd'hui perdue, les *Convives d'Héraclès* (Δαιταλῆς), qui lui valut le second prix. Déjà moraliste et critique acerbe des tendances nouvelles, il y faisait le procès de l'éducation à la mode. L'année suivante, en 426, dans une autre pièce également perdue, les *Babyloniens*, avec une audace toute juvénile, il s'attaquait aux démagogues, et particulièrement à Cléon. Cela lui valut un procès retentissant, dont il ne se tira pas sans difficulté. Il n'en fut ni intimidé, ni découragé. En 425, il donna ses *Acharniens*, la plus ancienne de ses comédies subsistantes, qui le fit classer au premier rang, bien qu'il eût pour concurrents Cratinos et Eupolis. Il y fait paraître un brave paysan, Dicéopolis, que la guerre a contraint à quitter son champ pour se réfugier en ville. Ce bonhomme veut la paix à tout prix, et, comme il est seul à la vouloir, il la conclut pour son compte personnel. Les charbonniers d'Acharnæ, qui forment le chœur, accourent pour assommer le traître. Mais il réussit à les convaincre qu'il a raison. Et alors, dans une série de scènes joyeuses, nous le voyons jouir des bienfaits de la paix, vendre et acheter, faire bonne chère, tandis que les autres souffrent de la faim et des misères de la guerre. D'un bout à l'autre, la pièce est excellente par la gaîté des

12 vol., Halle, 1880-1899 ; von Velsen et Zacher, *Aristophanis comœdiæ*, Leipzig, 1869-1897 ; Van Leeuwen, *Aristoph. comœdiæ* Leyde, 1896-1904.

Biographies et témoignages anciens :

Diverses biographies anonymes, réunies en tête du vol. des *Scholia græca in Aristoph.*, Bibl. Didot.

A consulter :

Outre les ouvrages signalés plus haut, p. 333 et 352, article *Aristophanes*, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopedie ;* Deschanel, *Etudes sur Aristophane*, Paris, 1867 ; Th. Kock, *Aristophanes als Dichter und Politiker*, dans *Rhein. Museum*, t. 39, 1884 ; Müller-Strubing, *Aristophanes und die historische Kritik*, Leipzig, 1873.

inventions, par le mouvement, par les surprises et le renouvellement de l'intérêt, enfin par une verve poétique qui ne se dément pas un seul instant.

Aristophane avait fait représenter ces premières pièces avec le concours d'un certain Callistratos, qui se chargeait d'en préparer et d'en diriger l'exécution. Il y a lieu de croire qu'il ne dissimulait pas pour cela qu'il en fût l'auteur. C'est ainsi du moins qu'il paraît le plus raisonnable d'interpréter un fait assez obscur, attesté par lui-même. Jusqu'à la fin de sa vie, il eut recours assez fréquemment soit au même Callistratos, soit à un nommé Philonidès.

Toutefois, en 424, c'est lui-même qui se chargea de faire jouer sa comédie des *Chevaliers*, l'attaque la plus violente qu'il eût encore dirigée contre le démagogue Cléon. Celui-ci venait de remporter un succès militaire inespéré à Sphactérie. Malgré cela, le jeune poète n'hésita pas à tourner en dérision la faveur dont il jouissait auprès du peuple. Il entreprit de faire rire les Athéniens non seulement de leur favori, mais d'eux-mêmes, et il y réussit. Sous le nom de Démos, il personnifie ce peuple tout-puissant ; vieillard crédule, Démos se laisse duper par ceux qui le flattent. Il a disgracié ses fidèles serviteurs, en qui nous reconnaissons Nicias et Démosthène, et il leur a substitué un fourbe Paphlagonien, qui feint de lui être dévoué et qui l'exploite. Ce fourbe est Cléon. Les serviteurs disgraciés imaginent de susciter à ce favori un rival, dans la personne du charcutier Agoracrite, impudent, ignorant, braillard, qui finit par supplanter Cléon en usant des mêmes moyens que lui. Démos, détrompé, retrouve la jeunesse avec le bon sens. La lutte d'Agoracrite contre Cléon forme le sujet de la pièce. Celle-ci n'a pas la gaîté ni la grâce rustique des *Acharniens;* elle y supplée par une force satirique et comique qui ne se retrouve au même degré dans aucune autre. Les juges athéniens lui attribuèrent le premier rang.

L'année suivante, en 423, Aristophane, reprenant l'idée à

laquelle il avait déjà touché dans ses *Babyloniens*, faisait dans les *Nuées* la satire des sophistes et de l'éducation nouvelle. Strepsiade, paysan simple, laborieux, économe, a un fils prodigue. Incapable de payer ses dettes, le père veut apprendre la rhétorique, qu'il considère comme l'art de dépister les créanciers en trompant les juges. Cet art a pour représentant Socrate, transformé pour la circonstance en un charlatan. Mais Strepsiade a la tête trop dure pour comprendre les leçons qui lui sont données. Il envoie donc son fils étudier à sa place ; et ce fils, Phidippide, ainsi instruit, se moque de son père et le frappe. Voilà les fruits de l'éducation tant prônée. Strepsiade, furieux et converti, met le feu à l'école de Socrate. Les Nuées, qui donnent leur nom à la pièce et qui en forment le chœur, représentent les brouillards que les philosophes adorent. La pièce n'obtint que le troisième rang. L'auteur, plus surpris de son insuccès que découragé, la remania, mais il ne semble pas l'avoir fait jouer de nouveau. C'est cette seconde édition qui est venue jusqu'à nous. Le rôle de Strepsiade y est excellent, et c'est lui qui fait surtout la valeur du drame ; celui de Socrate n'est qu'une charge assez grossière, amusante pourtant, mais qui nous scandalise par son injustice. Elle montre du moins à quel point l'opinion contemporaine s'est laissé tromper à certaines apparences en appréciant ce grand homme. Si la comédie d'Aristophane n'a pas contribué directement à sa condamnation, postérieure de vingt-cinq ans, il serait téméraire d'affirmer qu'elle ne l'a pas préparée de loin par l'image fausse et odieuse qu'elle dut mettre et laisser dans les esprits.

Les *Guêpes*, jouées en 422, semblent avoir une portée moins générale. Aristophane s'y moque de la manie de juger qui s'est emparée des Athéniens ; mais, derrière ce travers, il aperçoit et démasque la politique des démagogues, qui entretiennent l'oisiveté du peuple et ses mauvais penchants. En réalité, c'est Cléon qui est encore en

cause. Un vieillard, nommé Philocléon, est fou de procès ; autour de lui bourdonne le chœur des guêpes, c'est-à-dire des vieux héliastes, à l'aiguillon toujours menaçant, qui partagent et entretiennent sa folie. Son fils, Bdélycléon, entreprend de le corriger. Cette entreprise difficile est le sujet même de la pièce. Philocléon et ses amis finissent par se convertir ; et désormais, débarrassé du souci de juger, le vieillard mène joyeuse vie. La pièce est vivement conduite, pleine d'esprit et d'incidents amusants ; elle a fourni à Racine quelques-unes des scènes les plus plaisantes de ses *Plaideurs*.

La *Paix*, jouée en 421, se rapporte aux événements de cette année, où fut conclue la paix dite de Nicias. Elle rappelle par le sentiment les *Acharniens*. Le vigneron Trygée, fatigué de la guerre, monte dans l'Olympe sur un escabot ; il en ramène la Paix, qu'il fait entrer chez lui, malgré l'opposition de quelques forcenés. L'action est peu intéressante et refroidie par les allégories ; mais la pièce est pleine de morceaux charmants, où respire la poésie de la campagne.

A la même période (entre 424 et 421) appartenaient deux pièces perdues, les *Laboureurs* et les *Vaisseaux de transport*, où le poète plaidait encore pour la cessation des hostilités.

De 421 à 414 s'étend pour nous une lacune dans la série chronologique de ses œuvres ; mais nous n'avons aucune raison de croire qu'il ait effectivement gardé le silence pendant ce temps. Ces années ont dû être remplies par un certain nombre des pièces qui ne sont pas venues jusqu'à nous. La série reprend en 414, avec l'*Amphiaraos*, dont il ne nous reste d'ailleurs rien, et les *Oiseaux*, qui nous ont été conservés. Là, commence un second groupe de pièces, où la satire est en général moins âpre et surtout moins personnelle.

Les *Oiseaux* sont une charmante fantaisie, mêlée de satire, mais sans intention générale très accusée. Deux Athéniens, Pisétaire et Évelpide, las d'habiter une ville où

l'on plaide du matin au soir, s'en vont trouver les oiseaux, s'accommodent avec eux, et les décident à bâtir une cité nouvelle entre ciel et terre, qui prend le nom de Néphélococcygie. Les intrigants d'ici-bas voudraient bien y pénétrer ; on les en chasse à coups de bâton. Quant aux dieux, ils essayent en vain d'y dominer ; on traite avec eux ; en définitive, c'est Pisétaire qui s'adjuge la royauté aux dépens de Zeus. Tout cela est d'une invention folle, aussi poétique que capricieuse et spirituelle. La leçon morale, s'il y en a une, consiste surtout à démasquer certains imposteurs et charlatans ; mais, à vrai dire, le poète semble viser bien plutôt à amuser son public qu'à l'instruire.

Deux ans plus tard, en 411, il donnait *Lysistrate* et les *Fêtes de Déméter* (Θεσμοφοριάζουσαι). Dans la première de ces pièces, il plaidait de nouveau contre la guerre. Cette fois, ce sont les femmes qui demandent la paix, ou plutôt qui l'imposent en se séparant de leurs maris. Le complot est conduit par Lysistrate, qui donne son nom à la comédie. Il n'en est pas de plus risquée, soit par la fable même, soit par les incidents ; mais il n'en est pas non plus où l'action soit mieux construite. L'objet des *Fêtes de Déméter* est de tourner en ridicule Euripide. Par ses attaques contre les femmes, le poète tragique est censé les avoir profondément irritées. Pour épier et déjouer leurs complots, son beau-père, Mnésiloque, déguisé en femme, se glisse au milieu des Athéniennes, réunies pour la fête de Déméter. Il court là mille dangers, dont son gendre, l'adroit Euripide, finit par le tirer, non sans peine. Le drame est fort gai ; mais Aristophane a négligé d'y résumer ses griefs contre Euripide en quelques traits généraux ; c'est un jeu satirique plutôt qu'une vraie satire, une suite d'escarmouches plutôt qu'une attaque en règle.

Cette seconde série se termine par les *Grenouilles*, une des pièces les plus importantes d'Aristophane et qui lui valut le premier rang aux Lénéennes de 405. Là, il s'agit

vraiment d'un jugement complet sur l'art d'Euripide. Celui-ci vient de mourir, un an après Sophocle ; Agathon est en Macédoine ; Bacchus, le dieu du théâtre, est fort inquiet pour la tragédie. Il lui faut un poète. Tout peureux qu'il est, il se décide à aller le chercher chez les morts. Qui ramener ? Il hésite entre Eschyle et Euripide. Un concours s'engage ; les deux rivaux s'attaquent mutuellement ; tout leur art est ainsi critiqué, tant au point de vue moral qu'au point de vue poétique. Euripide se révèle comme un sophiste qui a corrompu la tragédie, dégradé l'idéal, troublé les âmes, compromis les bonnes mœurs. Bacchus choisit Eschyle et le ramène triomphant sur la terre.

Les années qui suivirent furent peu favorables à la comédie. La fin de la guerre du Péloponnèse accabla les Athéniens. Quand la démocratie eut été rétablie, la cité respira, mais l'esprit public n'avait plus le même ressort qu'autrefois. La comédie fut contrainte de se transformer. Le poète, qui avait incarné en lui-même sa fantaisie exubérante et ses hardiesses de toute sorte, dut s'accommoder, en vieillissant, à ce régime nouveau. Il le fit avec une souplesse d'esprit remarquable, sans produire toutefois de chefs-d'œuvre comparables à ceux de sa jeunesse.

En 392, il donna l'*Assemblée des femmes*, où il s'en prenait à des théories contemporaines. Les femmes athéniennes, inspirées par Praxagora, se rendent maîtresses de l'assemblée et y font voter les principes d'un communisme absolu : plus de propriété, plus de famille. Le sujet de la pièce, c'est la vive représentation des conséquences qui résultent de là. On n'y trouve plus d'âpre satire, visant les puissances du jour. Ce que le poète attaque, c'est un système d'école, une chimère. Vise-t-il d'ailleurs spécialement un enseignement qui aurait devancé celui de Platon, comme on l'a supposé ? Il ne l'a pas dit, et nous l'ignorons. Même tendance dans le *Ploutos*, qu'il avait fait jouer sous une première forme en 408, et qu'il remit à la scène en 388, après l'avoir rema-

nié ; c'est ce remaniement que nous lisons encore. Un brave homme, Chrémyle, a trouvé le dieu de la richesse, dieu aveugle, comme on sait. Il l'emmène au temple d'Asclépios, le fait guérir, et le garde chez lui. Grâce à cela, tout un groupe de bonnes gens, ses voisins, et lui-même deviennent riches et font bombance. Sous cette donnée, on entrevoit quelque chose de l'éternelle question sociale; et l'intervention de la Pauvreté, dans une scène célèbre où elle vante ses mérites, donne à la pièce une valeur morale, que le dénouement diminue et obscurcit plutôt.

Ce fut probablement la dernière comédie qu'Aristophane fit représenter sous son nom. Il composa encore, dit-on, le *Cocalos* et l'*Éolosicon*, pièces perdues, mais il les fit représenter comme des œuvres de son fils Araros, auquel il voulait ainsi gagner la faveur du public. La première était déjà une comédie d'intrigue, la seconde une parodie.

Aristophane mourut peu de temps après. Platon, dit son biographe anonyme, composa pour lui cette épitaphe : « Les Grâces, cherchant un temple qui ne dût pas périr, ont choisi l'âme d'Aristophane. » Outre les onze pièces que nous possédons et celles que nous avons mentionnées, il en avait composé un assez grand nombre d'autres, dont il ne nous reste que les titres et quelques fragments. Le total paraît s'être élevé à quarante.

2. **Tendances générales d'Aristophane. — Ses vues politiques, sociales, littéraires. — Sa religion.** — La première question qui se pose, lorsqu'on veut apprécier cette série d'œuvres remarquables, c'est de savoir jusqu'à quel point il est permis de les prendre au sérieux. Rapprochées les unes des autres, elles suggèrent l'idée d'un ensemble de vues politiques, sociales et littéraires, d'où l'on pourrait dégager une doctrine. On est donc tenté de prendre Aristophane pour un penseur, qui aurait jugé de haut les choses de son temps, et dont les opinions mériteraient d'être pesées. En est-il réellement ainsi ? Et derrière ces pam-

phlets brillants, devons-nous chercher une politique arrêtée, une croyance ferme, une critique appuyée sur des principes ?

Si cela était, Aristophane devrait être considéré comme un dévot de la tradition, ennemi résolu de toutes les nouveautés. Il faudrait admettre que, dès sa jeunesse, avant vingt ans, il avait pris parti résolument pour le passé contre l'avenir, et que, dévoué à l'idéal ancien, qui s'altérait de plus en plus, il n'a cessé de le défendre en s'attaquant à tout ce qui tendait à le corrompre. Après tout, cela n'aurait en soi rien d'impossible. Mais il semble qu'alors on devrait pouvoir dégager de ses critiques un certain nombre d'affirmations qui constitueraient sa doctrine. Or, dès qu'on les cherche, on s'aperçoit qu'il est impossible de les formuler. Aristophane censure la démocratie ; est-il donc partisan des institutions aristocratiques et voudrait-il déterminer un courant d'opinion en vue de les rétablir? Il n'y a rien dans ses pièces qui permette de le soupçonner. Ce qu'il critique, ce sont certains hommes et certains abus : il flétrit ou tourne en ridicule Cléon, Lamachos, Hyperbolos, Cléophon, il a raillé Périclès lui-même après sa mort ; il montre le peuple trompé et quelquefois exploité par eux. Pensait-il pour cela qu'il eût été mieux gouverné s'il se fût donné d'autres maîtres ? Nous n'en savons vraiment rien. Il dénonce l'impiété des sophistes, les subtilités dangereuses de leur enseignement, les séductions immorales de la rhétorique qui oblitère le sens du juste. Aurait-il voulu qu'on s'abstînt d'apprendre l'art de la parole et qu'on en revînt purement à la vieille éducation? Ou bien entendait-il seulement signaler des excès regrettables, tout en admettant des changements nécessaires ? Il ne nous l'a pas dit. Adversaire résolu d'Euripide, l'était-il également de toute la poétique nouvelle ? Il semble que non, car lui-même admirait au moins le style de celui qu'il tournait en dérision. Quant à la religion, s'il prétendait la défendre contre les

théoriciens de l'athéisme, ce n'était pas à coup sûr qu'il professât un respect scrupuleux à l'égard des dieux. On sait assez avec quel sans-façon il les a traités en plus d'un passage. Tout cela, il faut le reconnaître, ne donne pas l'idée d'un doctrinaire ni d'un croyant. Nous voyons bien à quoi il s'attaque ; mais dès que nous cherchons à dire précisément ce qu'il défend, nous sommes en peine.

Ne serait-ce pas qu'au fond lui-même ne l'a jamais bien su et peut-être n'a jamais éprouvé le besoin de le savoir? Représentons-nous comment il s'est formé. Dès l'adolescence, son instinct, qui n'était que la conscience de ses rares facultés, l'a porté vers la comédie. Son éducation s'est faite à entendre jouer les pièces de Cratinos et de ses contemporains, à les méditer, à essayer de les imiter. Dès qu'il a commencé à penser, sa pensée s'est en quelque sorte moulée sur la leur. En essayant de prendre leur art, il a pris aussi leur esprit, qui en était inséparable, esprit de satire, d'opposition, de moquerie à outrance. Le pli professionnel s'est ainsi adapté de bonne heure à la direction spontanée de son génie, qui était déjà la même. Et il en est résulté qu'il n'a jamais eu le souci de chercher le vrai et le possible ; saisir le ridicule pour l'étaler à tous les yeux, voilà son affaire. Toute sa clairvoyance, tout son bon sens naturel, toute sa malice s'appliquaient à le dépister, comme son talent poétique et sa fantaisie à le grossir et à le mettre en action. Les natures ainsi faites n'ont pas de doctrines, car elles sont étrangères à la réflexion désintéressée ; elles ont des tendances, où entre comme élément principal l'instinct de ce qu'exige leur art et de ce qui est le plus propre à faire valoir leurs facultés.

Est-ce à dire, d'autre part, qu'il n'y ait rien de sérieux dans les comédies d'Aristophane? N'allons pas jusque-là. Certes, quand il attaque les hommes d'État contemporains, nous ne pouvons pas accepter son témoignage, qui est celui d'un pamphlétaire et d'un virtuose de la satire. Nous n'avons

pas lieu de le croire plus juste alors qu'il ne l'est quand il juge Euripide. Mais il l'est autant, et c'est déjà beaucoup. Car, en critiquant Euripide, s'il ne voit que ses défauts et s'il les exagère au-delà de toute mesure, il fait preuve toutefois, par la justesse de ses remarques essentielles, d'une perspicacité incontestable. Il en est de même de toutes ses censures. Qu'il ait calomnié Périclès, Cléon, beaucoup d'autres, nous n'en doutons pas. Mais, en leur attribuant des intentions qu'ils n'ont pas eues et des actes qu'ils n'ont pas faits, il a plus d'une fois aperçu le vice secret de leur politique, ou, mieux encore, le vice de toute politique qui dépend de l'opinion et qui se croit tenue de la flatter ou même de la tromper pour la gouverner. Il serait bien plus injuste en somme de le ravaler au rang des simples plaisants que de l'élever à celui des philosophes ou des politiques. Aristophane paraît avoir été, d'une manière générale, l'interprète de la classe rurale. Il a mis au service de ses sentiments un bon sens naturel très fin ; et, si ce bon sens ne le préserve ni des préjugés ni des injustices, il lui fait sans cesse mettre en lumière des vérités, dont l'application particulière peut bien être contestable, mais dont l'autorité durable ne l'est pas.

3. **De l'invention dramatique chez Aristophane. — Ses sujets et sa conception de l'action.** — Pour mettre en scène ces vérités sous forme comique, Aristophane ne paraît pas avoir modifié sensiblement la manière de faire de ses prédécesseurs. On ne lui attribue aucune innovation remarquable, ni quant au fond, ni quant à la forme. Ce qui le distingue des autres poètes comiques, ce n'est pas la méthode dramatique, ce sont ses qualités personnelles.

Il a eu à un degré éminent, la force et la variété de l'invention, jointes à la grâce et à une sorte de discrétion attique, qui se fait sentir chez lui jusque dans l'exagération bouffonne.

Son invention a pour premier mérite d'être toujours la

plus propre à faire valoir son idée ; elle a, en outre, celui d'être naturellement comique et de prêter à un riche développement de la fantaisie. A ce double point de vue, chacun de ses sujets est une trouvaille ; plus on l'étudie, plus on en admire l'à-propos, la justesse, la drôlerie intime. Veut-il plaider la cause de la paix? Il y avait certes mille manières de le faire. Mais quelle bonne idée que de mettre en scène un homme qui a fait un traité pour lui tout seul et qui jouit de la paix, tandis que tout le monde autour de lui souffre de la guerre ! Voilà aussitôt la thèse traduite en drame, la voilà pourvue d'une démonstration vivante et sensible. Et que d'incidents amusants un tel sujet n'offre-t-il pas de lui-même à l'imagination d'un poète ! A coup sûr, l'invraisemblance en est énorme ; pourtant, elle n'est pas de celles que la fantaisie ne puisse accepter. Elle a en elle-même une certaine raison, puisqu'elle consiste simplement à investir un individu isolé des droits que la société se réserve dans la réalité. Cela est impossible au point de vue social ; soit ; mais cela n'est pas absurde en soi. Et ce que nous disons là des *Acharniens* s'appliquerait de même aux *Chevaliers*, aux *Guêpes*, aux *Nuées*, si nous en considérions l'invention essentielle. Toujours même netteté dans la définition du sujet ; toujours une situation faite pour donner à l'idée toute sa valeur, en la présentant sous la forme à la fois la plus propre à la démonstration et la plus plaisante. Et partout, dans la bouffonnerie, ce même sentiment de la réalité qui avertit l'esprit du spectateur et lui fait sentir qu'il assiste à une scène de la vie contemporaine.

Même quand l'imagination du poète semble prendre le plus librement son essor, dans des pièces qu'on pourrait dire de pure fantaisie, comme les *Oiseaux*, des remarques analogues trouvent encore à s'appliquer. Au centre d'un drame, une invention se détache, qui est justement celle où apparaît l'idée, et cette invention folle se révèle comme pleine de sens : c'est ici la cité idéale, Néphélococcygie,

qui s'oppose à la cité réelle, Athènes, et qui se garde soigneusement de tout ce qui encombre l'autre. Une telle invention définit le sujet et crée toute la pièce.

Par conséquent, si les sujets d'Aristophane ne différaient pas essentiellement de ceux de Cratinos et d'Eupolis, on est en droit d'admettre qu'au moins ils offraient, à un degré plus éminent, les qualités nécessaires au genre, de façon à en réaliser la perfection. D'ailleurs, ces qualités, chez Aristophane, n'étaient pas seulement dans l'invention première et fondamentale ; elles se manifestaient non moins dans la conduite du drame ; et là, peut-être, était la raison principale de sa supériorité.

L'art de conduire l'action, dans la comédie ancienne, était proprement celui de mettre une certaine logique dans l'incohérence et une certaine vraisemblance dans la fantaisie. Cela supposait un rare mélange de qualités diverses et même opposées. Nous avons vu que Cratinos, avec sa verve intarissable et son imagination puissante, y échouait fréquemment. Oubliant ses propres inventions, il s'égarait dans la fantaisie pure ou dans les digressions satiriques. C'est ce qu'Aristophane ne fait jamais. Non qu'il s'attache, avec une exactitude lourde et sans grâce, à une liaison rationnelle des événements, qui eût fait disparate au milieu d'une action de fantaisie. Tout paraît libre dans la conduite de son drame ; tout, ou presque tout, y est incident, surprise, caprice imprévu, saillie, boutade, improvisation drôle ou saugrenue. Les idées de détail naissent tout à coup dans l'esprit des personnages; chaque scène a son invention propre, qu'on n'attendait pas. Cela est nécessaire, et c'est dans cette variété, dans cette incohérence apparente que se révèle le génie comique du poète. Mais rapprochons ces inventions de détail de l'invention fondamentale ; nous voyons aussitôt qu'elles y tiennent toutes, qu'elles en sortent spontanément, et qu'elles n'en sont en quelque sorte que l'épanouissement et le développement. Certes, Dicéopolis

pourrait faire, dans la seconde partie des *Acharniens*, autre chose que ce qu'il fait. La scène du Mégarien, celle du Béotien, celle de Lamachos ne sont pas des scènes nécessaires, exigées par la situation; elles ont toutes quelque chose de fortuit, elles sont indépendantes les unes des autres, elles semblent se suivre sans autre loi que la fantaisie du poète. Cela est vrai. Et pourtant toutes sont conformes à la donnée générale, toutes s'enchaînent naturellement, toutes tendent à la même démonstration. Il y a donc de la logique dans cet assemblage, mais une logique souple, discrète, vraiment attique.

Le plan des pièces d'Aristophane est, comme on le voit, celui que nous avons défini plus haut, en l'attribuant à toute la comédie ancienne. Il est fait de l'union d'une thèse et d'une fable, associées de telle façon que la fable soit la démonstration de la thèse. Ce qui lui est propre, c'est la fusion parfaite de ces deux éléments. La thèse, chez lui, loin d'alourdir la fable, lui communique ce qu'elle a elle-même d'intéressant et de piquant; la fable, loin de voiler la thèse, la découvre dès le début, l'impose à l'esprit par sa force propre, et enfin lui prête, par sa progression et son dénouement, une sorte d'évidence sensible.

4. **Les personnages. — Leur double caractère, idéal et réel.** — Dans ces pièces vit et s'agite tout un peuple de personnages, qui, naturellement, participent aux caractères de l'action. Ils sont, comme elle, fantaisistes, bouffons, souvent incohérents. Ce que nous avons dit plus haut, d'une manière générale, des personnages de la comédie ancienne s'applique en particulier à ceux d'Aristophane, car c'est surtout d'après eux que nous avons essayé de nous représenter les autres. Il n'y aurait donc pas lieu de revenir ici sur ce sujet, si certains traits, sans être peut-être tout à fait spéciaux à notre poète, ne ressortaient cependant chez lui avec un relief qui appelle l'attention.

La plupart de ses grands personnages, — j'entends par

là ceux du premier plan, qui nous intéressent par eux-mêmes, — sont des types, avant d'être des individus. Ils représentent une classe d'hommes, dont ils ont les sentiments dominants. Dicéopolis et Strepsiade, c'est le paysan athénien sous deux aspects différents; Philocléon, c'est le bourgeois d'Athènes, considéré dans un de ses travers les plus curieux; Cléon lui-même est bien moins le personnage historique de ce nom que le démagogue qui flatte le peuple pour s'en rendre maître; et le Socrate des *Nuées* n'est en aucune façon le maître de Platon, c'est le sophiste, ou, en d'autres termes, le marchand de savoir falsifié, maître de toutes les habiletés suspectes. Par là, ils ont tous un caractère idéal; car ces traits communs à toute une classe ne se dégagent de la réalité complexe qu'autant que le génie du poète s'élève au-dessus des menues particularités par une abstraction qui vise à l'universel. D'ailleurs, ils s'éloignent encore de la réalité pour une autre raison, qui est l'exigence même du genre comique, tel qu'on le concevait alors. Ce genre ne se contentait pas d'un ridicule modéré; il s'était fait un besoin de l'exagération bouffonne. Tous les êtres fictifs créés par les poètes comiques devaient en conséquence outrer quelques-uns au moins de leurs traits caractéristiques bien au-delà de ce que comporte la nature. La passion du paysan pour sa tranquillité personnelle, chez Dicéopolis, son goût de l'économie, chez Strepsiade, la bassesse même du démagogue, chez Cléon, sont ainsi poussées jusqu'à la charge. L'exagération en eux a quelque chose de grandiose. De parti pris, l'imagination du poète se jette dans une sorte d'idéal, qui est celui même de la comédie ancienne.

Seulement, cela n'empêche pas qu'il n'y ait en lui, sinon de l'observation à proprement parler, du moins une vive intuition du réel. Et il semble bien que ce soit là justement un des côtés par où Aristophane était supérieur à Cratinos.

Les figures typiques chez lui sont fortement individualisées, et elles le sont avec une finesse de touche remarquable. Dicéopolis a l'esprit frondeur, indépendant ; il est bon vivant, naturellement joyeux et malin ; en outre, alerte et actif ; c'est un vrai paysan du Parnès, au corps sec et agile, toujours en mouvement, parlant et agissant à la fois. Strepsiade, déjà plus âgé, est plus morose, plus grondeur ; il est crédule et fûté tout ensemble, inventif, mais incapable de comprendre ce qui dépasse son expérience ; il est économe, dur pour lui-même, honnête au fond, bien que l'affolement des dettes à payer lui fasse tenter des échappatoires malhonnêtes ; enfin, comme père de famille, il est à la fois faible et autoritaire. De même, Bdélycléon, Pisétaire, Lysistraté, Praxagora, Chrémyle ont chacun des traits qui leur sont propres. S'ils étaient mêlés à une action plus raisonnable, ces traits suffiraient à faire d'eux des êtres tout à fait semblables à nous, et cette comédie de fantaisie exubérante laisserait se dégager la comédie de caractère qu'elle contient en germe. La folle extravagance à laquelle elle est vouée s'y oppose ; il n'en est pas moins vrai que chacun de ces personnages bouffons est quelqu'un.

Il faut ajouter que ce réalisme excellent ne se manifeste pas seulement dans les sentiments et les manières d'être des personnages. Il se fait sentir aussi dans la peinture du milieu où ils vivent. Aristophane excelle à nous donner, par de brèves descriptions, mêlées au chant ou au dialogue, mille impressions justes et précises, grâce auxquelles sa comédie prend corps. Dicéopolis, conduisant la procession des Dionysies autour de son enclos, fait passer devant nos yeux l'image d'une fête rustique ; Strepsiade, regrettant sa maison toute pleine de provisions, nous transporte hors d'Athènes dans le petit domaine paternel, où il a grandi et où il s'est fait ce qu'il est ; les laboureurs de la *Paix* nous font assister aux scènes familières de l'existence

villageoise, aux réunions où les voisins s'assemblent, à leurs causeries paisibles et oisives, qu'ils égayent en buvant. C'est de ses pièces, en somme, qu'on peut tirer le plus de notations fines et précises sur les mille aspects d'Athènes et de l'Attique dans la seconde moitié du v^e^ siècle.

5. **Le lyrisme d'Aristophane. — Sa langue.** — Que devaient être les parties lyriques de la comédie entre les mains d'un tel poète? Il avait l'imagination vive, la gaieté, la malice, et, en outre, le sens le plus délicat du rythme. Ce sont les qualités qui dominent dans son lyrisme. Ses chants ont quelque chose de l'improvisation, en apparence du moins. C'est une poésie spontanée et capricieuse, brillante et facile, qui unit la simplicité la plus charmante à l'éclat et à une certaine grandeur. L'inspiration profonde y est rare; mais la sincérité et la vivacité des impressions y éclatent partout.

Les couplets satiriques abondent dans ses pièces. Cette sorte de chanson agressive, légère, pétulante était aussi grecque qu'elle est française; mais, en Grèce, elle tenait plus de l'iambe populaire, dionysiaque, elle était plus folle et plus méchante à la fois. Aristophane a, en ce genre, une verve extraordinaire. Nous ne pouvons en citer d'exemple ici, car ces moqueries personnelles ont presque toujours besoin d'explications, qui les alourdissent. Elles sont d'ailleurs fort diverses. Tantôt, ce sont des allusions mordantes, à demi dissimulées sous d'ingénieuses allégories; tantôt, des séries de coq-à-l'âne, qui nous semblent voisins de l'incohérence, mais où éclatent les bons mots, les calembours, les images bouffonnes. Avec un air vif et approprié, on comprend combien ces folles chansonnettes devaient amuser le peuple. Mais on s'explique aussi qu'elles aient perdu aujourd'hui une bonne partie de leur charme.

Ce qui est vraiment durable dans le lyrisme d'Aristophane, ce sont les morceaux où se déploie la grâce de son imagination. Rappelons particulièrement ceux où s'exprime

le sentiment de la nature. Chez cet homme qui semble n'avoir vécu que pour la ville, l'amour de la campagne a dû être sincère et exquis. Qui peut lire sans le plus vif plaisir, dans les *Oiseaux*, l'appel que la huppe adresse, à travers les prairies et les forêts, à tout le peuple ailé? La finesse s'y allie d'une façon charmante à l'essor libre de l'invention; mille détails ressortent, et, pourtant, on a en définitive la sensation de l'espace libre, de l'horizon lointain :

Vite, vite, ici, ici, ici, ici, vous tous qui volez comme moi; ici, vous qui rôdez dans les bonnes terres des laboureurs, becquetant çà et là, peuplades nombreuses des mangeurs d'orge, race des pilleurs de grains, à l'aile vive, à la voix légère; ici, vous qui, dans le sillon, sautillant de motte en motte, jetez doucement votre cri joyeux : tio, tio ; ici, hôtes familiers des jardins, perchés sur les rameaux du lierre, et vous, habitants de la montagne, qui picorez l'olive sauvage ou l'arbouse, accourez vite à mon appel...

Cela est preste, léger, sautillant même, mais le dessin général du morceau est simple, et les menues impressions, si nettes qu'elles soient, se fondent dans une impression générale qui ne les laisse pas s'éparpiller.

Ajoutons que la haute poésie ne manque pas à ce lyrisme qui vise en général à être plutôt gracieux ou plaisant. Dès que le sujet s'y prête, les grandes visions se présentent d'elles-mêmes à cette imagination heureuse. Lorsque le chœur des *Nuées* chante derrière la scène avant de se montrer à Socrate, le poète, en quelques mots, nous découvre le merveilleux spectacle du monde illuminé par le soleil :

Nuées éternelles, élevons-nous dans les airs et déployons aux regards nos molles et vaporeuses ondulations. Du sein de l'Océan, notre père, du milieu de ses flots retentissants, montons vers les cimes élevées qu'ombragent les forêts. De là, nous verrons la terre sacrée qui nourrit les fruits, les fleuves divins aux flots bruyants, la mer qui mugit sourdement. Le soleil, œil

toujours ouvert au fond de l'éther, brille de tous ses feux. Dégageons-nous de ces vapeurs humides qui nous enveloppent, et, révélant nos formes immortelles, contemplons, d'un regard infini, toute la surface de la terre.

Enfin, il y a même une certaine dose d'émotion parfois dans cette poésie, destinée pourtant à accompagner le rire. Nous ne pouvons citer ici la seconde parabase de la *Paix*, morceau trop étendu et qui se prête mal à être fragmenté. Il suffit de rappeler combien est délicieux le rêve du laboureur qui voit finir la guerre et qui va retourner à son champ. Sous l'enjouement léger, on n'y peut méconnaître une sympathie naturelle du poète pour les choses dont il parle. Toutefois, les quelques passages de ce genre qu'on pourrait citer sont en somme exceptionnels. D'une manière générale, le lyrisme d'Aristophane est dans le ton de la comédie, à laquelle il tient intimement. Son mérite propre est de s'y développer à l'aise, avec une admirable variété de nuances.

C'est aussi celui de la langue qu'il fait parler à ses personnages. Elle représente pour nous la perfection du langage attique sous sa forme familière. Les contemporains croyaient y sentir l'imitation d'Euripide; et Aristophane lui-même, bien qu'adversaire décidé du grand poète tragique, ne se défendait pas absolument du reproche ou de l'éloge de lui emprunter quelques-unes des qualités de son style. Au reste, son vrai modèle, c'était la conversation des Athéniens de son temps. Il excellait à en reproduire les tours vifs, l'allure dégagée, la finesse et la variété, et cela avec une élégance simple qui semblait ne lui coûter aucun effort. Une grâce naturelle, mais une grâce piquante, voilà le mérite propre qu'aucun de ses contemporains ne paraît avoir possédé au même degré que lui. On ne saurait mieux le caractériser, comme écrivain, qu'en lui appliquant ces jolis vers d'un de ses fragments, où il disait d'un de ses personnages : « Il a le langage moyen de la ville, sans les

affectations un peu molles de nos citadins, mais aussi sans rien de cette rudesse qui sent la rusticité. »

Les qualités comiques et dramatiques de cette langue sont celles qu'il faut noter surtout. Elle est prodigieusement adroite à jouer avec les mots. Dans le dialogue bouffon, elle ne craint pas de descendre aux calembours saugrenus; mince mérite à notre goût, mais non peut-être au goût du public d'alors. A un degré supérieur, il y a lieu de louer en elle l'invention plaisante : invention des mots eux-mêmes, tels que composés baroques; invention aussi des effets de toute sorte, résultant des surprises et des rapprochements. Mais tout cela appartient plutôt au genre qu'au poète lui-même. Ce qui lui est vraiment personnel, c'est la prestesse de sa diction, la vivacité de ses tours. Nul ne sait mieux que lui couper une phrase, détacher un trait, accumuler plaisamment des mots, les mettre en opposition. Ce n'est pas assez de dire que son dialogue est plein de vie et de mouvement; chaque phrase y est un trait, chaque mot y provoque le rire. Et par là, ce style, souple, étincelant, s'adapte merveilleusement aux situations et aux personnages. Qu'on relise, dans les *Chevaliers*, la plaisante scène où l'esclave qui est Démosthène fait subir au charcutier l'examen préalable, pour bien constater que, ne sachant rien, il est prédestiné à devenir homme d'État (v. 150 et suiv.). Le charcutier, surpris et timide encore, est tout ahuri de ce qu'il entend; de petites questions, des doutes, des exclamations naïves, plus de gestes et de jeux de physionomie que de mots; il croit et ne croit pas; il est là, moitié défiant, moitié convaincu, dans la main du drôle qui le pousse. Du côté de celui-ci, au contraire, les phrases nettes et courtes, le ton de maître, les assertions catégoriques; et, avec cela, quand il le faut, le mot insinuant, qui détruit le doute, qui excite l'ambition, qui rassure ou qui commande. La langue, ici, est vraiment un moyen de notation morale; elle caractérise le personnage.

Ces observations achèvent l'idée qu'il faut garder d'Aristophane. Son art est égal à son génie ; il le sert sans le dominer. Ensemble, ils donnent l'impression d'une des imaginations les plus fécondes, les plus libres et les plus gracieuses que l'on puisse citer, associée à l'esprit le plus vif, le plus clairvoyant, et à l'instinct le plus prompt du ridicule.

6. **Contemporains d'Aristophane. — Eupolis. — Fin de la comédie ancienne.** — Autour d'Aristophane se groupent un certain nombre de poètes, qui ont été ses rivaux. Leurs œuvres, aujourd'hui perdues, ressemblaient plus ou moins aux siennes. Nous en pourrions énumérer près d'une trentaine ; mais trois seulement ont gardé quelque célébrité et méritent de n'être pas entièrement passés sous silence. Ce sont Eupolis, Phrynichos et Platon.

Eupolis, Athénien, fut presque l'égal d'Aristophane en génie et en réputation. Né peu avant 445, il fit représenter sa première pièce en 429. Pendant près de vingt ans, il obtint un succès brillant. Il avait composé, dit-on, quatorze ou dix-sept comédies, et il fut classé sept fois au premier rang. Il mourut en 411, dans un naufrage, en participant à une expédition militaire. Ses pièces les plus célèbres étaient : les *Chèvres* (423 ?), où il opposait les mœurs rudes et simples des rustiques chevriers à la mollesse efféminée des citadins ; le *Maricas* (420), violente attaque contre le démagogue Hyperbolos, qui avait succédé à Cléon ; les *Dèmes*, de date incertaine, où il évoquait du fond des Enfers plusieurs des grands hommes d'Athènes pour faire la leçon au peuple ; c'est là que se trouvaient les vers si souvent cités sur l'éloquence de Périclès :

C'était, de tous les hommes, le plus puissant par la parole. Lorsqu'il paraissait devant le peuple, il faisait comme font les bons coureurs : il donnait dix pas d'avance à tous les orateurs, et il les dépassait tous par son éloquence. — Voilà, certes, un coureur rapide. — De plus, il avait en propre un don de per-

suader, qui résidait sur ses lèvres. Sa parole était une séduction ; et, seul entre les orateurs, il laissait l'aiguillon dans l'âme des auditeurs.

Mentionnons encore de lui les *Baptes*, représentés probablement en 415, où l'audacieux poète flétrissait les sectateurs de la déesse thrace Cotytto, et, avec eux, Alcibiade, alors très puissant.

Bien qu'Eupolis semble avoir soutenu les mêmes idées qu'Aristophane, ils ne furent amis que peu de temps ; dès 420, ils se brouillaient, à propos de griefs littéraires qu'il est impossible d'élucider complètement aujourd'hui. D'après le témoignage des critiques anciens, Eupolis était doué d'un génie inventif, d'une imagination féconde et gracieuse, et, à l'imitation de Cratinos, il se montrait injurieux et mordant. Aussi spirituel qu'Aristophane, il semble qu'il ait été moins tempéré, et en somme plus inégal.

Phrynichos nous est beaucoup moins connu. Sa carrière dramatique s'étend de 435 à 405 environ. On citait surtout son *Misanthrope* (Μονότροπος), qui concourut en 414 avec les *Oiseaux* d'Aristophane et n'obtint que le troisième rang.

Platon, surnommé le *Comique* pour le distinguer du philosophe, semble avoir été le plus jeune de cette pléiade de poètes. Il obtint ses plus brillants succès pendant la seconde partie de la guerre du Péloponnèse et dans les années qui suivirent. Comme Aristophane, il s'attaqua souvent aux hommes d'État contemporains, notamment à Cléophon. Mais ce qui dominait dans son théâtre, c'était la parodie. L'importance et l'éclat qu'il sut donner à ce genre l'ont fait considérer quelquefois comme un poète de la comédie moyenne.

Avec ces divers poètes et leurs contemporains, l'ancienne comédie atteignit son apogée, qui fut très près de sa disparition. Elle finit avec le siècle. Les causes de cette disparition assez brusque ne sont pas parfaitement con-

nues. Les anciens l'expliquaient par une loi qui aurait imposé silence au chœur en lui interdisant la satire; on disait aussi qu'après la guerre les citoyens appauvris ne s'étaient plus trouvés en état de fournir aux dépenses des chorégies. Ni l'une ni l'autre de ces explications n'est tout à fait satisfaisante; car elles se rapportent toutes deux à un état de choses passager; la liberté put être étouffée un instant, mais, en définitive, si elle eût été réclamée par l'opinion publique, rien ne l'empêchait de renaître dans l'Athènes du IVe siècle; quant à l'appauvrissement qu'on allègue, il ne fut ni universel ni durable. Les vraies causes de la transformation de la comédie doivent donc être cherchées ailleurs. Il semble qu'on en puisse découvrir trois principales.

D'abord la susceptibilité plus grande de l'esprit public. La démocratie avait fait, à la fin de la guerre du Péloponnèse, une rude expérience. Rétablie, elle resta plus défiante. Les luttes des orateurs, la multiplicité des accusations publiques en sont la preuve. Dans ces conditions, une satire directe de la politique du jour eût été impossible au théâtre; car elle y aurait mis les partis aux prises.

En second lieu, le genre lui-même s'était usé peu à peu. Ses inventions fantastiques étaient condamnées par leur nature même à s'épuiser. On commençait probablement à s'en lasser, lorsque les représentations furent interrompues par les événements de 404. Il parut impossible d'y revenir.

Enfin, la plus importante des trois causes à noter fut probablement la transformation progressive du goût et de l'esprit public. Il est certain que le IVe siècle, dans son ensemble, accorda de plus en plus la préférence à la raison fine et délicate sur les fantaisies de l'imagination. C'est un temps de philosophie, d'observation morale, de dialectique, et, dans l'ensemble, les qualités tempérées y prédominent sur les autres. Cette tendance était directe-

ment contraire à celle de la comédie ancienne. On se dégoûta de ses hyperboles, de ses bouffonneries, de ses violences et de ses grossièretés. Nous verrons plus loin comment les formes nouvelles du genre comique furent précisément celles qui convenaient le mieux à cette disposition nouvelle des esprits.

CHAPITRE XVI

LA PROSE IONIENNE CLASSIQUE : HÉRODOTE, HIPPOCRATE, ETC.

SOMMAIRE

I. Vue d'ensemble. — II. Hérodote ; sa vie, son œuvre. — III. La science d'Hérodote. — IV. L'art d'Hérodote. — V. Ion de Chios. — VI. Ctésias. — VII. Philosophie : Démocrite. — VIII. Médecine : Hippocrate.

1. Vue d'ensemble. — L'âge du drame est en même temps celui de la primauté d'Athènes dans le monde grec ; depuis les guerres médiques jusqu'à la fin de la guerre du Péloponnèse, Athènes est la cité la plus riche, la plus peuplée, la plus puissante sur mer, la plus grande par la vie politique, celle où les arts brillent du plus vif éclat. Après la poésie du drame et des dithyrambes, la prose va s'y développer, sous les trois formes de l'éloquence, de l'histoire, de la philosophie, avec des qualités de force et de maturité incomparables : ionienne jusque-là, la prose va devenir surtout attique, et c'est dans le dialecte d'Athènes, plus ou moins altéré par le temps et les circonstances, que s'écriront désormais tous les ouvrages en prose jusqu'à la fin de l'antiquité.

L'Ionie, cependant, ne céda pas sans quelque résistance à sa sœur plus jeune son ancienne primauté dans l'art d'écrire en prose. Pendant le demi-siècle qui correspond au

premier essor de la prose attique, une littérature ionienne en prose continue de vivre et même de jeter un vif éclat. C'est le temps d'Hérodote, de Démocrite, d'Hippocrate. Le progrès général de la pensée, dont Athènes est le centre, se fait sentir dans tout le monde grec, et les écrivains dont on vient de lire les noms sont aussi des classiques, comme ceux d'Athènes. Ils gardent d'ailleurs, dans une maturité qui est le caractère de leur temps, bien des traits particuliers à leur race, et c'est ce que nous allons chercher dans leurs écrits. Nous joindrons à ces grands noms ceux de quelques autres écrivains moins considérables qui se rattachent au même groupe [1].

2. Hérodote; sa vie, son œuvre [2]. — Hérodote naquit vers 480, à Halicarnasse, ville d'origine carienne, colonisée ensuite par les Doriens, mais toute pénétrée par la civilisation des grandes cités ioniennes du voisinage : une inscription contemporaine d'Hérodote montre que le dialecte d'Halicarnasse était à cette date purement ionien. La famille d'Hérodote était riche et noble ; elle était en outre amie des lettres : parmi les proches parents d'Hérodote se trouvait le célèbre poète épique Panyasis, qui raconta en vers l'histoire d'Héraclès et celle des migrations ioniennes. Ainsi entouré, Hérodote dut grandir dans la curiosité des antiques histoires, dans la lecture des poètes et le respect

1. Il n'y a pour ainsi dire pas de prose dorienne. Les Pythagoriciens Philolaos et Archytas, qui écrivaient en dorien dans le même temps, ont disparu tout entiers : les fragments qui nous restent sous leur nom sont d'une authenticité plus que douteuse.

2. **Bibliographie :**

Éditions de Dindorf, Bibl. Didot, grecque-latine ; de Stein (Berlin, 1852-1862) et de Abicht (Leipzig, 1861-1866), exégétiques et scolaires ; éditions critiques des mêmes auteurs.

Traduction française de Larcher (Paris, 1802 et 1840).

A consulter :

Les introductions de Stein et d'Abicht, et surtout l'important ouvrage d'A. Hauvette, *Hérodote historien des guerres médiques*. Paris, 1894.

de la religion. Il n'avait guère qu'une vingtaine d'années lorsqu'il se trouva engagé, à la suite de son parent Panyasis, dans des luttes politiques soutenues par le parti national d'Halicarnasse contre le dynaste Lygdamis II. Ces luttes furent accompagnées de vicissitudes assez diverses et assez confuses au milieu desquelles Panyasis trouva la mort. Après un court exil à Samos et un retour momentané dans sa patrie, Hérodote, peut-être en butte à de nouvelles difficultés, s'éloigna encore une fois (vers 454). C'est probablement alors qu'il fit ses grands voyages. Il alla en Égypte jusqu'à Éléphantine; en Perse, jusqu'un peu au-delà de Suse; vers le nord, jusqu'au Bosphore Cimmérien, d'après ses propres affirmations; ajoutons qu'il visita la Phénicie, la Cyrénaïque, Cypre et diverses parties du monde grec, sans parler de la Grande-Grèce, où nous le retrouverons tout à l'heure.

Déjà l'idée de son ouvrage commençait à se former dans son esprit : une tradition le montre, en 446, à Athènes, faisant une lecture publique de quelques-uns de ses récits et recevant de la cité, sur la proposition d'Anytos, une récompense de dix talents [1]. Ce qui est certain, c'est qu'Hérodote fut un grand ami d'Athènes. Il y fit sans doute un long séjour, et y revint plus d'une fois. En 440, Sophocle lui adressa une élégie. Périclès a été célébré par lui magnifiquement.

Quand la ville de Thurium eut été fondée dans la Grande-Grèce, en 444, par une émigration panhellénique organisée par Athènes, Hérodote devint citoyen de Thurium. Il revint encore à Athènes, car il a vu les Propylées achevées (431). Mais il est possible qu'il ait désormais vécu surtout à Thurium, occupé à terminer ses histoires. C'est probablement à Thurium qu'il mourut. Sa mort doit être placée dans les

1. Diyllos, dans Plutarque, *Malignité d'Hérodote*, c. 26. Anecdotes apocryphes sur la présence du jeune Thucydide à cette lecture, et sur une autre lecture à Olympie.

premières années de la guerre du Péloponnèse, vers 426 ou 425, à en juger d'après certaines indications qu'on peut tirer de son ouvrage.

L'histoire d'Hérodote raconte les luttes entre les Grecs et les barbares, de Crésus à Xerxès, avec une foule de digressions et de retours en arrière, qui en font comme un ample tableau de toute l'antiquité gréco-barbare du bassin oriental de la Méditerranée. Elle forme aujourd'hui neuf livres, dont chacun, dans les manuscrits, porte le nom d'une Muse. Suivant Lucien, ce serait à Olympie, à la suite d'une lecture complète de son ouvrage, que les Grecs, dans un mouvement d'admiration, auraient ainsi désigné chacun des livres qui le composaient[1] : le caractère légendaire de l'anecdote n'a pas besoin d'être démontré. Les savants modernes ont dépensé beaucoup d'érudition à discuter certaines questions relatives à l'état actuel de l'ouvrage : Est-il fini? A-t-il été composé d'un seul jet, ou peut-on y distinguer des parties d'âge différent? Et, s'il en est ainsi, jusqu'à quel point ces parties se sont-elles fondues en un tout harmonieux? Sans entrer dans toutes ces discussions, fort épineuses, disons simplement que l'ouvrage, fini ou non, présente un ensemble qui forme un tout, et que s'il est plus que probable que les diverses parties en ont été composées à des dates fort différentes, elles n'en ont pas moins été écrites en vue d'un plan bien arrêté, pour occuper la place même où elles sont aujourd'hui. C'est tout ce qui importe.

3. La science d'Hérodote. — Hérodote a été souvent appelé « le père de l'histoire » Rien de plus juste si l'on veut dire par là qu'Hérodote a composé le premier ouvrage historique qui se soit imposé d'une manière durable au souvenir de la postérité et qui soit resté vraiment classique. Mais ce serait se tromper étrangement que d'en conclure qu'Hérodote a dû écrire l'histoire à peu près comme un

1. Lucien, *Hérod.*, 1.

moderne. En littérature comme en toutes choses, l'esprit humain n'avance que par étapes successives et ne fait pas de bonds. Hérodote est intermédiaire entre les logographes et Thucydide, qui a été à son tour dépassé à certains égards par Polybe, fort différent lui-même des modernes : l'évolusion s'opère avec une lenteur régulière.

Comme les logographes et comme les poètes, Hérodote veut avant tout faire briller d'un vif éclat les hauts faits passés : il le déclare dès les premiers mots. Il songe moins à l'utilité positive d'une connaissance exacte des faits, ce qui est le point de vue d'un Thucydide, qu'à la glorification « des actions belles et curieuses ». Comme les logographes, aussi, il abonde en anecdotes, en légendes romanesques et en mythes : l'histoire ainsi comprise fait transition entre l'épopée vieillie et le roman qui n'est pas né encore.

Mais voici qui est en partie nouveau. D'abord, le lointain passé n'est plus pour lui la matière principale du récit ; il n'y figure qu'épisodiquement ; le centre de l'œuvre est hardiment rapproché ; c'est en pleine période historique qu'Hérodote s'établit presque aussitôt. De plus, à côté des anecdotes romanesques, les faits positifs deviennent plus nombreux : faits géographiques qui tiennent une grande place dans son œuvre ; faits politiques et militaires, qui en forment le fond essentiel.

Avec la matière de l'histoire, l'esprit et la méthode changent également. Hérodote est le premier à chercher la loi qui unit les faits entre eux. Il veut faire œuvre de recherche originale et de critique. Dès la première ligne, il avertit le lecteur de ce changement : « Ceci, dit-il, est l'exposé des recherches faites par Hérodote d'Halicarnasse » (ἱστορίης ἀπόδεξις ἥδε). Le mot ἱστορίη, qui va devenir le nom du genre, mais qui alors est nouveau et signifie proprement *enquête*, contient tout un programme. Il sait d'ailleurs et dit que cette enquête doit être faite avec soin, avec

circonspection [1], sans parler de l'indispensable sincérité.

Voilà les principes. Comment Hérodote les a-t-il appliqués?

Laissons de côté la question de sincérité : malgré certaines attaques de Ctésias ou de Plutarque, critiques trop intéressés ou trop peu sûrs, malgré la vive polémique engagée récemment encore par certains savants modernes contre la bonne foi d'Hérodote, on peut dire que celle-ci est au-dessus de tout soupçon. Non seulement on n'a jamais pu établir qu'il fût, dans ses récits de voyages, le hâbleur que certains l'accusent d'avoir été, mais c'est le contraire qui saute aux yeux. Et même dans le récit des faits politiques, où l'influence de l'esprit de parti est plus facile à admettre *a priori*, peu d'historiens semblent en avoir été plus exempts qu'Hérodote, défendu contre cette sorte d'aveuglement par une curiosité vive, toujours amusée, facilement sympathique, et par une philosophie souriante qui lui fait voir aisément les ridicules comme les qualités des peuples les plus divers. Cela ne veut pas dire d'ailleurs, tant s'en faut, qu'il ne se soit jamais trompé.

Parmi les faits qu'il rapporte, Hérodote aime à distinguer entre ceux qu'il a vus lui-même et ceux qu'il sait seulement par ouï-dire. C'est d'une bonne méthode. Quand il parle en témoin oculaire, on peut bien relever çà et là dans ses descriptions quelques menues erreurs faciles à expliquer, mais en général l'impression est vive et juste. L'aspect du Delta, les Pyramides, l'inondation du Nil, le papyrus, la plaine de Babylone lui ont fourni le sujet de tableaux excellents. Quand il parle d'après autrui, le problème est plus compliqué. Son livre est un raccourci de tout le monde ancien. Pour s'informer sur toutes ces choses si difficiles à bien connaître, à quelles sources a-t-il puisé?

L'histoire de l'Égypte, celle de l'Assyrie et de la Perse étaient conservées en grande partie dans des inscriptions

1. Hérodote, II, 45.

que la science moderne déchiffre; il y avait même, pour la Perse, des « livres royaux » qui offraient un résumé des actes officiels, et que Ctésias, un peu plus tard, put consulter. Mais Hérodote n'avait accès à aucune de ces sources de renseignements; il dut donc se contenter d'interroger les gens du pays, de préférence ceux qui passaient pour les plus instruits, en particulier les prêtres des sanctuaires, les sacristains et les drogmans. Pour l'histoire ancienne de la Grèce, il y avait les écrits des poètes et des logographes, puis les sanctuaires avec leurs riches trésors d'offrandes et les explications toujours prêtes de leurs sacristains. Pour l'histoire des guerres médiques, il y avait encore les sanctuaires, puis les archives des villes, et surtout la tradition orale, encore toute vivante, et qui ne demandait qu'à s'épancher en longs récits. Pour la connaissance des divers pays, outre les écrits d'Hécatée et ses propres voyages, Hérodote avait à sa disposition les récits oraux des voyageurs.

On voit le caractère commun de toutes ces sources d'information : écrites ou orales, elles ont presque toutes, à des degrés divers, quelque chose de populaire, d'incomplet, de hasardeux. Ce qui doit sortir de là, c'est une masse de dires non vérifiés, de faits indifférents ou considérables, de choses tour à tour minutieusement exactes ou naïvement merveilleuses, de souvenirs précis et de légendes. Hérodote a recueilli toutes sortes de matériaux avec une patience et une curiosité admirables; l'abondance des informations, chez lui, est prodigieuse. Il a même essayé d'y porter de la critique, et il y a réussi dans la mesure où pouvait y réussir un Grec du v^e^ siècle, naturellement avisé, prudent, méfiant même, mais imaginatif et croyant, c'est-à-dire, en somme, très peu critique. Il lui arrive sans cesse de rapporter des traditions à l'égard desquelles il décline formellement toute responsabilité. Il cite ses autorités. Il laisse le lecteur juge entre deux ou trois formes différentes

d'un même récit. S'il discute pour son propre compte, il fait preuve de bon sens, de réserve, d'expérience de la vie. Là où ces qualités suffisent, il est excellent. Mais elles ne suffisent pas partout. Il y a des questions qui touchent aux principes généraux de la science ; d'autres exigent, pour être résolues, une préparation spéciale et technique. Hérodote, en dehors de certaines différences extérieures et simples entre le Grec et le Barbare, entre le Perse et le Scythe, entre l'Égyptien et le Thrace, n'imagine guère qu'une sorte d'âme, la sienne et celle des Grecs de son temps. Il ne sait pas que les très vieilles histoires sont d'autant plus invraisemblables qu'elles sont plus circonstanciées. En fait de miracles, s'il en est qu'il admet et d'autres qu'il rejette, on ne voit pas bien par quels principes il se décide : il ne croit pas que des colombes aient parlé, mais il ne trouve pas impossible qu'une jument ait mis bas un lièvre. Les oracles lui inspirent un grand respect, surtout quand ils viennent de Delphes. De tout cela, évidemment, ne pouvait sortir qu'une œuvre où les résultats sont de valeur scientifique très inégale.

En géographie, il n'est pas possible de croire que ses longs voyages aient été sans fruit pour la connaissance des terres habitables. Mais il est certain que, sur les choses qu'il n'a pas vues par lui-même, comme les îles Cassitérides ou les sources du Danube, il n'a pas toujours su choisir, entre les opinions de son temps, la plus conforme à la vérité : peut-être Hécatée lui était-il supérieur à quelques égards.

Sur l'histoire ancienne de l'Orient, on peut caractériser d'un mot le travail d'Hérodote : il en a écrit l'histoire légendaire et populaire. M. Maspéro l'a jugé en termes excellents : « Les monuments nous disent ou nous diront un jour ce que firent les Khéops, les Ramsès, les Thoutmôs du monde réel : Hérodote nous apprend ce qu'on disait d'eux dans les rues de Memphis [1]. » De même, il nous apprend ce

1. *Annuaire des Études grecques*, 1878, p. 172.

qu'on disait de Ninus et de Sémiramis dans les rues de Babylone. Ajoutons, pour être justes, que ce n'est pas là un service méprisable rendu à la science de l'histoire par sa curiosité naïve et diligente.

En ce qui touche l'Orient plus moderne, la part de vérité est évidemment plus grande. Il ne faut pourtant pas oublier que, dans les siècles étrangers à la science, les légendes naissent presque en même temps que les faits auxquels elles se rapportent. Son histoire de Cyrus est en partie fabuleuse, et son Crésus ressemble souvent à quelqu'un des Sept Sages de la Grèce.

Les mêmes observations s'appliquent, dans une certaine mesure, même au récit des choses grecques. Pour les périodes anciennes, cela est de toute évidence. Avec les périodes récentes, l'histoire d'Hérodote gagne singulièrement en solidité, et ce qui le prouve, c'est la clarté même du récit : les événements s'enchaînent si naturellement qu'on peut affirmer que, dans l'ensemble, son histoire des guerres médiques est vraie. Mais, si la contexture du récit est inattaquable, le détail est parfois sujet à caution. Il y a trop d'oracles réalisés, trop d'apparitions de héros, trop de miracles, trop de ces mots qu'on invente après coup, trop de précision dans la peinture de scènes qui n'ont pu avoir que de rares témoins. Ses récits de batailles sont plutôt pittoresques, psychologiques, épiques, que techniques et vraiment militaires. La politique est plutôt saisie dans ses manifestations extérieures et finales que dans ses préparations. Il dessine avec justesse l'attitude morale d'un Thémistocle, d'un Aristide, plutôt qu'il ne démêle leurs vues avec profondeur.

Il cherche pourtant, nous l'avons déjà dit, à mettre de la philosophie dans l'histoire; il croit à l'existence d'une loi qui gouverne les événements. Mais cette loi est toute religieuse; elle s'applique du dehors et de haut, plutôt qu'elle ne sort des faits eux-mêmes. C'est la vieille loi de la mo-

rale religieuse et poétique, la loi de la Némésis. Toute faute attire à l'homme une punition, mais surtout l'orgueil, qui est la faute irrémissible. Les échecs de Xerxès n'ont pas d'autre cause. On voit sans peine la beauté morale et poétique de cette conception, qui rassemble à celle de Bossuet. Mais on voit aussi combien elle est éloignée de la recherche vraiment scientifique des causes secondes, des causes immédiates, les seules qui intéressent un Thucydide ou un Polybe.

4. L'art d'Hérodote. — L'art d'Hérodote, si délicieux, présente tout autant que sa science ce caractère intermédiaire qui le rattache à la fois aux logographes, ses prédécesseurs, et aux grands historiens qui l'ont suivi. Il est classique par la perfection où il a porté un certain genre de récit historique, mais ce genre est plus semblable à celui d'un Charon ou d'un Hécatée qu'à celui d'un Thucydide.

D'abord ses procédés d'exposition sont essentiellement conformes aux modèles antérieurs. Dans ses récits, à côté de l'exposé des faits essentiels, on trouve sans cesse de véritables petits romans en miniature. Dans les discours qu'il prête à ses personnages, il s'occupe moins d'analyser leurs vrais motifs historiques que de les faire deviser en héros d'épopée ou de roman, avec ampleur et bonne grâce. De plus, d'un bout à l'autre de son livre, il est toujours en scène de sa personne, jugeant les personnes et les choses, discutant les oracles, donnant son avis sur toute matière avec bonhomie et finesse, à la Montaigne. Tout cela est fort aimable, mais d'un art encore naïf, qui ne se fait pas une idée tout à fait juste des conditions auxquelles il devrait se plier pour être l'interprète exact d'une science scrupuleuse.

Arrivons à ce qui est, dans l'œuvre d'art historique, indépendant de la science même qu'il s'agit de traduire, c'est-à-dire à la composition et au style.

Denys d'Halicarnasse a très judicieusement mis en lumière

la nouveauté de la composition chez Hérodote [1]. Les anciens logographes, traitant un sujet très restreint, n'avaient qu'à ranger les faits les uns après les autres; ils écrivaient des chroniques; ils ne « composaient » pas véritablement. Mais Hérodote embrasse dans son ouvrage une matière immense et très complexe; pour y mettre de l'ordre et de l'unité, il fallait en dégager une idée directrice capable d'organiser la masse confuse des faits et de tirer du bloc une image vivante. C'est ce qu'il a fait en artiste, en poète épique. Il s'attache à une idée principale à laquelle tout le reste va se subordonner, celle de la *lutte entre les Grecs et les barbares, depuis Crésus jusqu'à Xerxès*. Il l'indique dès les premières lignes et il y restera fidèle. Par là, il y a dans son histoire, comme dans une *Iliade* ou une *Odyssée*, une véritable unité d'action. Mais cette action, toujours comme dans Homère, se développe sans hâte et sans rigueur. Elle ne court pas au dénouement à la façon d'une action dramatique; elle s'y achemine avec lenteur et liberté, à travers les épisodes et les digressions. Lui-même a pleine conscience de cette liberté conteuse, un peu vagabonde et pourtant surveillée. Il parle souvent de ses digressions. Le premier livre est un exemple achevé de cet art si capricieux en apparence et cependant attentif à ne jamais s'égarer tout à fait. Après avoir indiqué son sujet, la lutte entre Grecs et Barbares, il en rappelle les causes légendaires; puis il arrive à Crésus : c'est là le vrai début de son histoire, et il y insiste. Coup d'œil en arrière sur les prédécesseurs de Crésus, puis retour aux préparatifs de la lutte que le roi de Lydie va entreprendre contre les Perses. Il cherche l'alliance de Sparte et d'Athènes : digression sur ces deux cités. Cyrus entre en scène : digression sur la Perse et, à ce propos, sur l'Ionie et sur Babylone. Voilà le premier livre. Le second est une digression sur l'Égypte, à propos de l'histoire de Cambyse. Une partie du quatrième est une digression sur la Scythie,

1. *Jug. sur Thucyd.*, 5.

à propos de l'histoire de Darius. Et ainsi de suite jusqu'au bout. Il y a pourtant une différence entre les six premiers livres et les trois derniers : dans ceux-ci, les digressions sont moins longues ; la continuité des grandes lignes est plus apparente à partir du moment où s'engage la lutte décisive. Ainsi, dans l'*Odyssée*, les acteurs se rapprochent à la fin pour la crise suprême et l'action marche d'une allure plus régulière. — Cette composition d'Hérodote ne ressemble tout à fait à aucune autre. Avant lui, l'art de la composition n'existait pas ; après lui, sous l'influence de la rhétorique, il deviendra plus rapide et plus concentré. Chez lui, un dernier reflet de l'épopée colore et égaie l'histoire. C'est un charme singulier, aujourd'hui encore, de se laisser ainsi porter sur ce beau fleuve sinueux, au cours un peu lent, aux courbes agréablement variées, aux nombreux affluents, qu'on remonte et qu'on visite. On ne va pas vite et droit au terme du voyage ; on ne fait pas non plus une exploration méthodique du pays ; mais on glisse parmi des paysages amusants, sous de vieilles villes étranges, et l'on finit en somme par prendre une idée juste de toute la région.

Le style d'Hérodote n'était pas une moindre nouveauté. Tous les logographes, nous dit-on, écrivaient à peu près de la même manière. Hérodote, au contraire, est personnel, et il est le premier écrivain en prose qui ait donné à la Grèce, selon Denys d'Halicarnasse, l'idée qu'une belle phrase en prose pouvait valoir un beau vers[1]. Tous les critiques anciens vantent sa douceur insinuante, son charme, sa grandeur aussi et sa gravité religieuse. On l'appelle « très homérique[2] ». Il a toutes les qualités nobles et charmantes ; ce qu'il n'a pas, ce sont les qualités oratoires proprement dites, celles d'un Thucydide ou d'un Démosthène. Tout chez lui concourt à cet effet : le dialecte d'abord, ionien dans son fond, mais moins près du langage parlé que celui de ses prédécesseurs,

1. Denys, *Jug. sur Thuc.*, 23.
2. *Traité du sublime*, 13.

souvent mêlé, nous dit-on, de formes empruntées à d'autres sources, qui l'enrichissent et le relèvent; ensuite le vocabulaire, très simple en général, très concret, mais sans cesse coloré d'un reflet de noblesse et de beauté par le mélange de termes ou de formules empruntées à l'épopée, à la langue religieuse, au style des oracles. Mais c'est surtout la phrase d'Hérodote qui est expressive et neuve, et savante dans sa simplicité. Très souvent elle est courte. Quelquefois cependant elle est longue; non par cet arrangement périodique des membres de phrase qui fait de leur assemblage un seul tout vivant, animé d'un mouvement irrésistible, et pénétré, pour ainsi dire, d'une passion oratoire intense, — cette forme de phrase n'existe pas avant Lysias et Isocrate; — mais par une juxtaposition ample, aisée, coulante, que des rythmes poétiques, presque cachés, animent discrètement, en donnant au lecteur la sensation obscure d'une sorte de musique[1]. Longues ou courtes, d'ailleurs, toutes ces phrases se meuvent d'une allure douce, plutôt lente. Le ton qui domine est celui d'une bonhomie familière; alors le mouvement du style a beaucoup de laisser-aller. Quand le ton s'élève, le rythme de la phrase traduit l'émotion de l'écrivain par le tour sentencieux du langage, qui laisse tomber avec une gravité d'oracle des formules pleines d'un sens profond.

Bien qu'Hérodote ait de nombreux discours dans son histoire, et quelques-uns fort beaux, on comprend l'éloge donné par les anciens à Thucydide, d'avoir le premier composé de vrais discours, des *démégories*. Les discours d'Hérodote sont plutôt des conversations que des démégories, et la beauté des plus éloquents est plutôt poétique et lyrique que proprement oratoire.

Il a des récits fort beaux aussi, et même fort dramatiques, par l'émotion grave qui s'y révèle; mais il excelle surtout dans les tableaux pittoresques, dans les récits simples et un

1. Démétrius, *De l'Éloc.*, 181.

peu romanesques, dans tout ce qui n'exige pas, pour être tout à fait supérieur, une maturité de pensée et une vigueur d'intelligence encore étrangères à son art. Sa bataille de Salamine est moins vigoureusement composée que celle d'Eschyle. Sa bataille de Marathon est mieux liée que celle de Salamine, moins coupée de hors-d'œuvre; il est cependant facile d'imaginer tout ce qu'un Polybe ou un Thucydide y eussent ajouté de précision technique et ce qu'ils en eussent ôté de miraculeux. En revanche, l'énumération des troupes de Xerxès, avec leurs costumes bizarres et l'étrange variété de leur armement, est un morceau qu'Hérodote seul pouvait écrire[1]. Il faut en dire autant d'une foule d'anecdotes, descriptions de pays ou de monuments, peintures de mœurs, récits de prodiges, où sa curiosité, toujours en éveil, se donne librement carrière, avec une grâce d'imagination, une netteté de vue et de style qui font de son livre un enchantement.

L'histoire d'Hérodote ouvre la période des chefs-d'œuvre en prose. Mais surtout elle marque la fin d'un âge : elle est le couronnement de tous les essais des logographes; elle est le plus beau fruit de la civilisation ionienne finissante, au moment où l'atticisme, plus vigoureux, plus actif, s'apprête déjà à tout dominer. L'antiquité n'offrira plus un second exemple de cette histoire encore tout engagée, pour ainsi dire, dans l'épopée, de cette histoire populaire et vivante, avec ce mélange extraordinaire de curiosité scientifique, d'imagination romanesque, de bonhomie, de finesse avisée, de piété candide; elle n'entendra plus cette parole où la gravité de l'élégie s'unit d'une manière si originale à la plus exquise naïveté, dans une simplicité parfaitement naturelle.

5. Ion de Chios[2]. — Le poète tragique Ion de Chios fut

1. VII, 61-99.

2. Fragments recueillis dans C. Müller (Bibl. Didot), *Fragm. historicorum græcorum*, t. II, et dans Allègre, *De Ione Chio*, Paris, 1890.

aussi un prosateur et une manière d'historien. Né entre 484 et 481, il séjourna longtemps à Athènes, où il connut la plupart des hommes illustres de son temps. Outre ses tragédies, il avait composé, en prose ionienne, une histoire de la *Fondation de Chios* (Χίου κτίσις) qui rappelle, par son titre, les ouvrages des logographes ; un traité sur l'origine des choses intitulé *Triades* (Τριαγμοί), où il ne reconnaissait que trois éléments ; et enfin une œuvre plus originale, de curieux *Mémoires* (Ὑπομνήματα), dont il nous reste surtout une jolie page relative à Sophocle. Ce sont d'aimables réminiscences, des anecdotes où s'exprime une douce bonhomie, dans une prose ionienne un peu nonchalante et d'un gracieux effet. Ces trop courts fragments font regretter la perte du reste.

6. Ctésias[1]. — Nous revenons à l'histoire proprement dite avec Ctésias. Né à Cnide dans la seconde moitié du v^e^ siècle, il appartenait à la confrérie des Asclépiades, qui pratiquaient la médecine. Une aventure inconnue le fit tomber comme prisonnier de guerre entre les mains des Perses. Il devint médecin de la cour de Suse. Il y resta dix-sept ans, en grand honneur, ayant accès aux archives officielles, et composant des livres sur les choses de l'Orient. Il assista comme médecin d'Artaxerxès à la bataille de Cunaxa (401). On lui attribuait divers écrits historiques, géographiques et médicaux. Les plus célèbres étaient une *Histoire perse* (Περσικά) et une *Description de l'Inde* (Ἰνδικά). Nous n'en avons guère de fragments textuels, mais les anciens en ont souvent parlé. Comme écrivain, on louait son agrément, sa clarté, sa douceur un peu prolixe. Comme historien, il eut le mérite de savoir beaucoup de choses, et le grave défaut d'être étrangement dépourvu d'esprit scientifique. Ce qui faisait la valeur et l'intérêt de son *Histoire perse*, c'est qu'il avait pu lire les

1. Fragments recueillis dans C. Müller (Bibl. Didot), *Ctesiæ Cnidii reliquiæ* (à la suite de l'*Hérodote* de la même collection).

parchemins royaux (διφθέραι βασιλικαί) des archives de Suse. Par malheur, il était hâbleur et menteur : par exemple, il déclarait avoir vu lui-même, de ses propres yeux, certains animaux fantastiques de l'Inde ou certains actes quasi miraculeux. Cela met en défiance sur le reste. Cependant, quand il disait qu'il avait lui-même vu les choses, il ne mentait pas toujours, et il en avait vu de fort intéressantes, par exemple dans la campagne de Cunaxa. Sur les mœurs perses de son temps, sur le palais d'Artaxerxès, sur la chronique de la cour et les intrigues du sérail, sur les événements militaires jugés au point de vue perse, il était un témoin bon à entendre, sinon à croire toujours. On s'explique ainsi son succès, qui fut grand. Non seulement Diodore l'a en partie copié, mais Plutarque lui-même, qui le juge avec sévérité, l'a amplement mis à contribution dans sa vie d'Artaxerxès. C'est une sorte d'Hérodote aventurier et suspect, qui ne manque pas de mérite, mais qui justifie à l'avance le *Græcia mendax* de Juvénal.

7. La philosophie : Démocrite[1]. — Parmi les philosophes de ce temps qui ont écrit en dialecte ionien, on pourrait ranger le sophiste Protagoras; mais son grand rôle comme sophiste oblige à l'étudier avec les autres représentants de la sophistique : nous le retrouverons donc dans un chapitre suivant. Démocrite, au contraire, est une des figures principales de ce groupe ionien que nous essayons de faire revivre.

Il était né à Abdère, vers 460. C'est peut-être à Abdère qu'il connut Leucippe, dont on fait quelquefois un Abdéritain, et qui fut l'inventeur des théories atomistiques reprises par Démocrite. Il parcourut l'Égypte, l'Asie, la Grèce; il causait avec les savants, en particulier avec les mathématiciens, qu'il trouvait d'ailleurs peu capables de lui apprendre grand chose, et surtout il observait la nature. Il

1. Fragments recueillis par Mullach (Bibl. Didot), *Fragm. philosophorum græcorum*, t. I, p. 330-382, et par H. Diels, *Fragm. der Vorsokratiker*.

vint à Athènes, où on ne le comprit guère. Il mourut fort âgé, à quatre-vingt-dix ans, selon les uns, à cent ans, selon d'autres, par conséquent dans le second quart du IVe siècle.

Ses écrits étaient fort nombreux. Les principaux paraissent avoir été un ouvrage intitulé : Μέγας διάκοσμος, où son système de la nature était résumé, et un traité *Sur l'Equilibre de l'âme* (Περὶ εὐθυμίας), qui était son principal ouvrage de morale. De tous ces livres, il ne nous reste que des fragments très courts, mais fort intéressants.

Son système nous est bien connu par les analyses qu'en a données Aristote. Comme Leucippe, il voit le principe des êtres dans les atomes, infinis en nombre, éternels, absolument simples et semblables entre eux par la qualité, mais différents de volume et de forme, qui se meuvent dans le vide et se groupent diversement de manière à former les êtres particuliers. L'âme est un feu composé d'atomes très subtils. Il y a de l'âme dans l'univers entier. Les dieux de la mythologie n'existent pas, non plus que l'Esprit ordonnateur d'Anaxagore ou le Dieu-Providence de Socrate; mais on peut admettre que des âmes supérieures à celles des hommes, des εἴδωλα, qu'on appellera, si l'on veut, des dieux, sont répandus dans l'espace et agissent même parfois sur notre destinée.

En morale, il prêchait, comme Xénophon et presque toute la Grèce, la recherche du bonheur par la culture des facultés raisonnables, par la modération dans les désirs, par la préférence donnée à l'âme sur le corps. On reconnaît à chaque ligne, chez Démocrite, un esprit très pénétrant, très fin, parfois élevé, délicat observateur de la vie, un peu égoïste et froid peut-être, mais assez intelligent pour comprendre que l'égoïsme ne se suffit pas à lui-même et que le meilleur moyen d'être heureux, c'est de savoir quelquefois sortir de soi.

Ce fin moraliste était aussi un très bon écrivain. Les anciens font souvent l'éloge de son style. Ses fragments,

forts courts, comprennent surtout des maximes, des phrases générales d'un tour sentencieux et brillant. Il ne devait pas écrire toujours ainsi : on entrevoit pourtant, dans les passages relatifs à la physique, qu'il devait procéder le plus souvent par affirmations dogmatiques et tranchantes plutôt que par discussions dialectiques. Par là, ainsi que par l'esprit général de sa doctrine, il est bien le successeur des premiers ioniens; il reste comme un survivant de l'ancienne méthode, dans l'âge des sophistes et de Socrate : on comprend qu'Athènes, quand il la visita, l'ait laissé passer inaperçu.

Voici quelques pensées qui pourront donner l'idée de sa manière sentencieuse et spirituelle :

Convention que le froid, convention que le chaud : en réalité, rien que les atomes et le vide.

Nous ne savons rien réellement : la vérité est au fond de l'abime.

Ce qui fait le bonheur, c'est une âme joyeuse dans la pauvreté; le malheur vient d'une âme mécontente même dans la richesse.

Le bien consiste non seulement à ne pas commettre l'injustice, mais à ne pas la vouloir.

La beauté du corps est un avantage digne des animaux, si l'intelligence ne la relève.

Il ne vaut pas la peine de vivre si l'on n'a pas un bon ami.

Une vie sans fête est une longue route sans hôtellerie.

3. La médecine : Hippocrate [1]. — A côté de la philosophie, la médecine prend alors une grande place dans la civilisation ionienne, et elle s'y rattache d'ailleurs par des liens assez étroits.

La médecine, à vrai dire, est fort ancienne en Grèce. Déjà, dans les poèmes homériques, on voit l'armée grecque accompagnée de ses médecins, Podalire et Machaon, fils d'Asclépios, qui est lui-même fils d'Apollon. Apollon est

1. Éditions de Littré (10 vol. in-8°, Paris, 1839-1861), avec introduction, excursus divers, notes et traduction française; de Ilberg et Kühlewein (Bibl. Teubner, 1894 et années suiv.), avec d'importants *Prolégomènes*.

souvent un dieu qui guérit. Asclépios est le dieu guérisseur par excellence. On venait chercher la guérison dans ses sanctuaires. Autour de ceux-ci, à Cnide, à Cos, à Rhodes, à Cyrène, se formèrent de bonne heure des confréries médicales sous le nom d'Asclépiades. Ces Asclépiades n'étaient ni les prêtres du temple, ni les membres d'une même famille mythique : c'étaient des médecins laïques, réunis en corporation sous l'invocation du dieu, et qui d'ailleurs se déplaçaient volontiers pour aller exercer leur art dans les différentes villes. Cet art, naturellement, consistait surtout en recettes empiriques et en formules mystérieuses. Mais, au v^e^ siècle, les philosophes abordèrent souvent les problèmes médicaux dans un esprit plus libre et plus scientifique. Le pythagoricien Philolaos, Empédocle, Diogène d'Apollonie, Anaxagore, Démocrite lui-même portèrent souvent de ce côté leur curiosité pénétrante et leur souci des lois générales. De là, au v^e^ et au IV^e^ siècle, un essor tout nouveau de la médecine grecque, alors la première du monde, plus recherchée des rois de Perse que celle même de l'Egypte, malgré la vieille réputation de celle-ci. Le nom le plus illustre de cette période est celui d'Hippocrate, qui domine les autres de si haut qu'il a fini par devenir, comme celui d'Homère, moins le nom d'un homme que celui d'une forme de littérature. Il en résulte que sa personne même est mal connue, et qu'il est difficile, parmi tous les écrits hippocratiques, de distinguer ceux qu'on peut rattacher avec vraisemblance à son activité personnelle.

Hippocrate naquit à Cos et fit partie des Asclépiades de sa ville natale. Il était déjà célèbre au temps où Platon place la scène de son *Protagoras*, c'est-à-dire, semble-t-il, dans les premières années de la guerre du Péloponnèse. Parvenu à un âge avancé, il mourut, dit-on, à Larisse. Après lui, ses fils, son gendre Polybe, plus tard ses petits-fils et arrière-petits-fils continuèrent de maintenir l'école de Cos, qu'il avait illustrée.

Un passage du *Phèdre* de Platon semble indiquer qu'Hippocrate avait écrit (1). Parmi les soixante-douze ouvrages de la collection hippocratique, quelques-uns peut-être sont de lui. En tout cas, dans les plus anciens d'entre eux, on retrouve, sinon son style, du moins sa pensée. C'est le cas pour les traités intitulés: *De l'Ancienne Médecine; Des Airs, des Eaux et des Lieux; Pronostic; Du Régime dans les maladies aiguës; Des Epidémies* (livres I et III); *Aphorismes*.

Le style, à vrai dire, est peu à considérer dans ces ouvrages, exempts de toute prétention littéraire. Le plus intéressant, à ce point de vue, est le traité *De l'Ancienne Médecine*, dont l'auteur cherche à montrer le côté général et humain de la science médicale. Bornons-nous à y noter une simplicité tout archaïque et ionienne, qui ne vise nullement à l'éloquence, mais qui n'exclut pas une finesse discrète.

Ce qui est plus important que le style, c'est le fond même des choses. Il y a dans ses écrits un mélange curieux d'esprit déjà très scientifique et d'erreurs qui tiennent à la nouveauté de ces tendances positives et à la difficulté de s'y conformer sans défaillance dans la pratique. L'auteur a cette idée très nette et vraiment profonde que les lois de la nature sont constantes; qu'elles agissent seules, et qu'expliquer certains faits extraordinaires par une intervention divine particulière, c'est se payer de mots (2). La médecine est née de l'observation, d'abord instinctive, ensuite réfléchie et méthodique. Elle ne peut faire de progrès que par la pratique de l'observation, par la méfiance à l'égard des principes arbitraires et des hypothèses (3). Tout cela est admirable, et Hippocrate, en effet, par l'application de cette méthode, a fait des découvertes définitives dans la description de certains faits pathologiques. Mais, à quelques lignes de distance, il trébuche étrangement : il ne veut pas qu'on

1. *Phèdre*, p. 270 C.
2. *Des Airs*, c. 22.
3. *Ancienne Médecine*, c. 1 : 2 : 14, etc.

parle du sec et de l'humide, mais il invoque sans cesse l'acerbe et l'insipide; il raisonne souvent sur des faits complexes avec une candeur intrépide qui ne se doute pas des difficultés. Ces contradictions inévitables sont la marque du temps. Il n'en est pas moins vrai que ces vieux livres de médecine sont de ceux qui honorent le plus la Grèce du V^e^ siècle. A ce titre, s'il est vrai que l'histoire de la littérature ne saurait se désintéresser de l'histoire même de la pensée grecque, Hippocrate mérite une mention à côté de Démocrite, à côté de Socrate et de Thucydide, ses contemporains, que nous allons maintenant aborder.

CHAPITRE XVII

LA SOPHISTIQUE ET LA RHÉTORIQUE ; ANTIPHON ; SOCRATE

SOMMAIRE

I. Formation de la prose attique. — II. La rhétorique sicilienne. — III. La sophistique. — IV. Les principaux sophistes : Protagoras. — V. Gorgias. — VI. Sophistes de second rang. — VII. Antiphon. — VIII. Socrate[1].

1. Formation de la prose attique. — Quel que soit le mérite de la prose ionienne, elle ne présente pas encore toutes les qualités d'une grande prose classique. L'histoire d'Hérodote est un chef-d'œuvre, mais de grâce naïve et comme inachevée : elle n'a pas encore le genre de beauté virile et forte des œuvres définitives : vigueur de la composition, précision de l'analyse, puissance du pathétique, éloquence sobre et entraînante. La grande prose grecque est née à Athènes, entre les années 430 et 410.

Ces qualités de haute et ferme raison analytique, qui sont la condition de la prose, s'étaient montrées à Athènes plus tôt que dans le reste de la Grèce. Nous en avons signalé les premières traces chez Solon, et nous avons dit comment

1. **Bibliographie :**

Les fragments des sophistes ont été publiés par Mullac (Bibl. Didot), *Fragm. philosophorum græcorum*, t. II, et par H. Diels, *Fragm der Vorsokratiker*, Berlin, 1903. — Une excellente édition d'Antiphon a été donnée par Blas, Bibl. Teubner, 1881 : on y trouvera aussi les déclamations attribuées à Georgias. Trad. franç. de Cucuel, Paris, 1887, V. plus loin, p. 418. — Cf. O. Navarre, *la Rhétorique avant Aristote*. Paris, 1900.

Athènes, située, pour ainsi dire, à mi-chemin du dorisme et de l'ionisme, héritière d'une tradition déjà longue, avait eu le privilège, dès ses débuts littéraires, de se montrer tout d'abord armée de raison. Mais Athènes, à cette date, n'écrivait pas encore en prose. C'est l'élégie, puis le drame qui avaient offert à ses qualités raisonnables les premières occasions de se déployer. Elle ne s'occupait pas de philosophie. Elle n'avait pas non plus d'historiens. Un peu plus tard, ses hommes d'Etat furent sans doute fort éloquents, mais ils n'écrivaient pas encore leurs discours. De l'éloquence de Thémistocle, il ne resta qu'un grand souvenir. Périclès lui-même, contemporain plus âgé des premiers écrivains attiques en prose, ne rédigea aucun de ces discours qui avaient excité l'admiration de tous, amis et adversaires. Les poètes comiques nous ont dit en mille façons la force de cette éloquence qui faisait retentir la tribune des éclats de la foudre et qui, après la lutte, laissait dans l'esprit des auditeurs son aiguillon, un aiguillon de pensée profonde et pénétrante. Thucydide nous en montre admirablement la philosophie politique. De beaux mots isolés, conservés par Plutarque et par d'autres, laissent deviner la grâce poétique ou pittoresque qui servait parfois de parure à cette pensée vigoureuse. Parlant des guerriers morts dans les combats de l'année 431, il disait : « La cité a perdu sa jeunesse, l'année a perdu son printemps (1) ! » Une autre fois, il disait des soldats morts devant Samos, qu'ils étaient comme les dieux, invisibles, mais dont la présence se manifeste par les honneurs qu'on leur rend et les bienfaits qu'on reçoit d'eux (2). On l'appelait l'*Olympien*, et Platon vante encore sa haute raison, à la fois sublime et efficace (3). Il est probable que l'éloquence parlée venait d'atteindre avec Périclès à la perfection. Mais il mourut sans avoir

1. Aristote, *Rhét.*, I, 7, 34.
2. Stésimbrote, dans Plutarque, *Périclès*, 8, 6.
3. Τὸ ὑψηλόνουν τοῦτο καὶ τέλεσιουργόν (*Phèdre*, p. 270, A).

rien écrit, sinon, dit Plutarque, les décrets qu'il fit passer.

La littérature attique en prose est sortie tout entière du mouvement d'idées qui se résume dans l'apparition de la sophistique et de la rhétorique, au milieu du v^e^ siècle. Alors seulement, les orateurs eurent l'idée d'écrire leurs discours. L'histoire, qui va devenir comme une province de l'éloquence, naît en même temps sous cette forme nouvelle. Et quant à la philosophie, elle sort non moins directement de la sophistique et de la rhétorique, étant suscitée par l'opposition que ces deux arts provoquent chez certains esprits. Ainsi toute la prose attique, sous ses trois formes essentielles, a son origine dans cette curieuse révolution intellectuelle, née hors d'Athènes, mais qui n'a pris toute son importance qu'à Athènes et grâce à Athènes.

2. La rhétorique sicilienne. — C'est la Sicile qui a donné naissance à la rhétorique, c'est-à-dire à l'étude méthodique de l'éloquence, à la théorie des procédés à l'aide desquels on peut faire des discours persuasifs. Aristote nous apprend quelle en fut l'occasion. A la suite de l'expulsion des tyrans (vers 465), de nombreux procès civils s'engagèrent pour la revendication des propriétés qui avaient été illégalement confisquées par eux (1). La pratique des débats judiciaires suscita la théorie du plaidoyer. Corax, puis Tisias, en écrivirent les règles dans des traités (τέχναι) qu'Aristote lisait encore; en outre, ils tinrent école de rhétorique et se firent payer par leurs élèves des leçons dont l'utilité pratique était reconnue.

En quoi consistait cet enseignement ? L'objet de la rhétorique, d'après Corax et Tisias, est de créer la persuasion, qui résulte de la vraisemblance τὸ εἰκός. Il ne s'agit donc pas de chercher le vrai; il s'agit de chercher comment une idée, étant donnée, peut être présentée à des auditeurs de manière à leur paraître vraisemblable (2). Cette distinction

1. Aristote, cité par Cicéron, *Brutus*, 46.
2. Platon, *Phèdre*, 267, 272, etc.

semblait immorale à Platon : elle n'est cependant pas immorale en soi; l'idée la plus vraie ne sera pas acceptée du public si l'orateur ne sait la rendre vraisemblable; il faut donc, dans l'intérêt même de la vérité, que l'orateur étudie cet art de la persuasion. Pour arriver à ce résultat, Corax et Tisias ne faisaient pas une analyse savante des différentes sortes de raisonnements oratoires, comme Aristote l'a fait plus tard; ils procédaient d'une manière plus concrète et plus simple plus pratiquement efficace aussi, et qui est encore en usage. Ils procédaient par des applications et des exemples; ils faisaient étudier à leurs élèves une question typique successivement sous ses deux faces, c'est-à-dire du point de vue de l'accusation et du point de vue de la défense (1). Peu soucieux d'art et de style, ils enseignaient cependant à classer les idées essentielles d'un plaidoyer dans un ordre facile à saisir; ils distinguaient l'exorde, la discussion, probablement aussi la narration. Ils faisaient apprendre par cœur à leurs disciples des modèles de plaidoyers, des plans d'argumentation, et ils obtenaient ainsi, d'après Aristote, des progrès rapides.

En somme, cette rhétorique naissante était déjà très pratique, très *rouée;* mais elle n'était ni philosophique ni artiste. Il est probable que son influence eût été restreinte, si elle ne s'était rencontrée, à ce moment même, avec la sophistique naissante, qui s'en empara et aussitôt décupla sa puissance d'action.

3. La sophistique. — Le mot *sophiste*, en français, désigne habituellement un homme qui fait un raisonnement captieux. En grec, σοφιστής a déjà ce sens au IVe siècle, surtout chez Aristote. Mais c'est là un sens dérivé : proprement, le σοφιστής est celui qui fait profession de σοφία, c'est-à-dire de science; et, comme le mot « science » peut désigner des choses fort différentes selon les temps, il arrive que Pindare, par exemple, appelle « sophistes » ceux

1. Aristote, *Réf. des sophismes*, c. 34.

qui cultivent la poésie. Mais, au milieu du Ve siècle, on prit l'habitude de désigner particulièrement sous ce titre un groupe d'hommes, au premier rang desquels figurent Gorgias et Protagoras, qui faisaient profession d'apporter à la Grèce une science nouvelle, qui prenaient hardiment eux-mêmes cette appellation encore honorable de « sophistes », et qui offraient leur science à prix d'argent.

Cette science était en effet fort nouvelle. D'abord elle répudiait nettement toutes les recherches sur la nature des choses et sur les dieux. Gorgias posait en principe ces trois propositions: 1° l'être absolu n'existe pas; 2° s'il existait, il serait inconnaissable; 3° s'il était connaissable, il serait inexprimable. Protagoras disait, de son côté, que l'homme était la mesure de toutes choses, que l'existence ou la non-existence des choses n'avaient aucune réalité en dehors de lui; en d'autres termes, l'univers n'était que l'ensemble des idées que l'homme s'en faisait. Quel était donc l'objet de la vraie science ? Uniquement la vie pratique, les choses utiles à l'homme. Il y eut des sophistes qui discoururent sur la stratégie, sur l'hoplomachie, sur la lutte. Hippias avait la prétention de parler sur tous les sujets et de savoir tous les métiers. L'emploi le plus haut de la science, c'était naturellement de donner à l'individu ce que Gorgias appelait la « vertu politique », c'est-à-dire l'ensemble des qualités qui permettent aux citoyens de jouer dans la cité un rôle éminent. Or, parmi ces qualités, l'une des premières était le maniement facile de la parole. L'art de la parole, sous ses deux formes principales, l'éristique et la rhétorique, devait donc être un des objets essentiels de l'enseignement des sophistes. L'éristique, née dans l'école d'Elée, était l'art des discussions subtiles entre gens du métier; c'était une gymnastique de l'esprit. La rhétorique était l'art des discours publics, l'art qui permettait à un orateur de gagner sa cause dans une assemblée politique ou devant un tribunal. Peu importait que la cause fût bonne ou mauvaise :

d'après la doctrine de Protagoras, aucune cause n'était en soi bonne ou mauvaise ; elle était ce qu'on la faisait paraître. Le triomphe de l'art, suivant un mot sans cesse répété par les sophistes, c'était justement de « rendre plus fort le discours le plus faible » (τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν), en d'autres termes de donner assez de vraisemblance à une thèse qui semblait d'abord absurde pour lui assurer la faveur de l'auditoire. La rhétorique des sophistes, en ce point, rejoignait celle des Siciliens, mais avec une bien autre portée philosophique et sociale.

La sophistique obtint à Athènes un succès prodigieux : elle tourna toutes les têtes, même les plus solides. Ce grand succès n'est pas difficile à comprendre. Le dédain des sophistes pour la métaphysique ne devait pas déplaire à l'esprit athénien, peu porté par lui-même aux recherches purement spéculatives : il se soucie moins de la nature que de la cité, de la science pure que de la politique et de la morale. La métaphysique même de Platon est étroitement liée à la morale. L'Athénien est par excellence un « animal politique ». A cette date surtout, il déploie son activité pratique en tous sens, avec une ardeur infatigable. Or, ce que lui apporte la sophistique, c'est justement un moyen de rendre cette activité plus habile, plus sûre du succès. Les raisonnements subtils ou captieux de l'éristique, loin de le rebuter, l'amusent et le prennent par son faible. Les prestiges de la rhétorique l'éblouissent, et il y voit une arme en même temps qu'une parure. Toute la génération de la guerre du Péloponnèse subit le charme des nouveaux maîtres ; il n'y eut pas un jeune homme riche et ambitieux qui ne cherchât à s'assurer la force mystérieuse dont ils disposaient, pas une intelligence éprise de beau langage qui n'admirât leurs tours de force oratoires.

La sophistique a été jugée très diversement. En général, on la condamne, comme l'avaient condamnée Platon et Aristote, au nom de la vraie science et de la vraie morale,

Cependant, elle a trouvé aussi des défenseurs, surtout parmi les savants anglais : on a fait valoir l'honnêteté personnelle de Gorgias et de Protagoras, les nobles prédications morales de Prodicos, le savoir encyclopédique d'un Hippias, les belles maximes d'un Alcidamas, la sage réserve de tous à l'égard des problèmes insolubles. Quelle que soit la part de vérité que renferment ces apologies, on peut affirmer que la sophistique a été surtout une école de scepticisme théorique et pratique, et par conséquent une dangereuse école. Son tort grave est d'avoir été foncièrement indifférente à la vérité étrangère à toute recherche patiente et sincère, éprise avant tout du cliquetis des mots, plus soucieuse de persuasion que de savoir, attachée en tout à l'apparence, à l'effet extérieur et immédiat. Elle manque de sérieux et de probité intellectuelle. Par là, elle a certainement fait beaucoup de mal à l'esprit grec, qui n'avait pas besoin de pareilles leçons, et qui, plus tard, n'en a que trop profité.

Cela dit, pourtant, il faut reconnaître aussi ses mérites. Si elle n'a rien fait pour la science, elle a beaucoup fait pour l'art de la parole. L'éloquence d'un Thucydide, celle d'un Démosthène lui doivent une part de leur beauté. Même l'exquise perfection d'un Platon, si différente de la rhétorique des sophistes, si opposée même à leurs principes, n'aurait probablement pu naître s'ils n'avaient d'abord existé. Sous la direction des sophistes, Athènes fit vraiment sa rhétorique ; elle sortit de là mûrie, assouplie, rompue à toutes les difficultés de la pensée et du style, capable enfin de produire en prose des œuvres vraiment éloquentes. Hérodote, nous l'avons vu, n'était pas à proprement parler éloquent. Les orateurs véritables n'écrivaient pas leurs discours. C'est la sophistique qui, en faisant de la parole une étude méthodique et passionnée, apprit aux orateurs l'art de retrouver à tête reposée, la plume à la main, les inspirations heureuses de la tribune, mais con-

denses, concentrées, amenées à la perfection de la forme et en état de durer éternellement ; grâce à Gorgias et à ses émules, les orateurs, d'improvisateurs qu'ils étaient, devinrent écrivains.

4. Les principaux sophistes : Protagoras.— Le premier en date, au moins par le temps de son enseignement à Athènes, sinon par la naissance, est Protagoras. Il était né à Abdère, vers 485 probablement. Après avoir étudié la philosophie d'Héraclite, il s'en détacha, et commença, vers trente ans, à exercer le métier de sophiste. Il allait de ville en ville, donnant des leçons d'éristique, attirant des auditeurs et des disciples en foule. Le début du *Protagoras* de Platon nous donne une vivante image de l'enthousiasme et du respect extraordinaire qu'il excitait parmi la jeunesse. Il fit à Athènes de longs séjours et connut Périclès, qui aimait, dit-on, à discuter avec lui. Il devint fort riche. Vers l'âge de soixante-dix ans, une accusation d'impiété l'obligea de quitter Athènes. Il mourut peu après dans un naufrage.

Les écrits de Protagoras étaient nombreux. Les plus importants semblent avoir été un ouvrage intitulé la *Vérité* Ἀλήθεια, où il exposait son scepticisme métaphysique, et un traité d'éristique dont le titre est mal connu. Il nous en reste trop peu de fragments textuels pour qu'il nous soit aujourd'hui possible d'apprécier Protagoras comme écrivain. Nous voyons seulement qu'il écrivait en ionien, et que son style avait gardé quelque chose de la grâce ionienne. Lui-même se donnait pour un dialecticien plutôt que pour un orateur proprement dit. Il avait étudié, le premier, les questions grammaticales : il est le fondateur de la grammaire grecque. Bien qu'il voulût être avant tout un maître d'éristique, il était fort éloquent. Le *Protagoras* de Platon nous donne bien l'idée de ce que pouvait être une leçon de Protagoras : d'abord un mythe allégorique, ensuite un discours suivi, puis un commentaire explicatif

de quelques vers de Simonide ; le tout ample, aisé, d'une belle venue, mêlé d'élévation et de finesse, sans rien qui choque le sens commun, mais sans la précision philosophique que réclamait Socrate.

5. Gorgias. — Tandis que Protagoras était surtout un maître de raisonnement, Gorgias, au contraire, voulut être orateur et maître de rhétorique. Né à Léontium, en Sicile, vers 485, il fut élève, dit-on d'Empédocle et de Tisias. En 427, il faut choisi par ses compatriotes pour aller en ambassade à Athènes. C'était la première fois qu'il y venait ; il y obtint une vogue extraordinaire. Il mourut à près de cent ans, après une existence toute consacrée à son art, qui l'avait prodigieusement enrichi.

On lui attribuait un ouvrage philosophique intitulé ironiquement *De la Nature, ou du Non-être* (Περὶ φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος), divers écrits de rhétorique et quelques discours d'apparat (*Pythique et Olympique*, où il exhortait les Grecs à la paix ; *Oraison funèbre* pour des guerriers athéniens ; *Éloges* de personnages mythologiques ou réels, les uns sérieux, les autres simples paradoxes et jeux d'esprit, de ceux qui s'appelaient des παίγνια). Il nous reste, sous le nom de Gorgias, outre divers fragments, deux de ces παίγνια, que les meilleurs juges inclinent à croire authentiques. Si l'on joint à cela les pastiches admirables que Platon a faits de son style, on peut dire que nous connaissons bien Gorgias, qui d'ailleurs est peu compliqué.

Ce qui le caractérise, c'est d'avoir voulu être un virtuose en paroles. Il n'est pas seulement un dialecticien, préoccupé du squelette du discours ; il vise à la beauté du langage et se préoccupe d'enchanter l'oreille autant que d'amuser l'esprit. Il aime l'éclat, la grandeur ; il dédaigne le genre judiciaire, comme trop simple, et préfère le genre politique, mais surtout le genre *épidictique* ou d'apparat, qui lui permet de déployer hardiment toutes les magnificences ou toutes les gentillesses de son style. Il a

d'ailleurs, parmi beaucoup d'affections et de puérilités, quelques vues très justes ; il a le sentiment de quelques-unes des beautés qui conviennent à la prose, et il a exercé une influence manifeste sur un aussi grand écrivain que Thucydide. Il vaut donc la peine d'y regarder d'un peu plus près.

Ses innovations portent sur le vocabulaire et sur la phrase. Ionien de naissance (car Léontium est une colonie de Naxos), il écrit en dialecte attique : par là il rend hommage à la prépondérance croissante de l'atticisme et marque un juste pressentiment de l'avenir. Mais l'attique dont il use n'est pas le simple langage parlé ; c'est un langage composite, où se mêlent savamment, d'une part, de vieux mots, des mots poétiques et sonores qui donnent au style de la noblesse ; de l'autre des termes nouveaux, créés par l'écrivain lui-même, ou renouvelés par un emploi insolite, et destinés à exprimer des nuances d'idées plus fines que celles qu'exprime la langue courante : c'est ainsi qu'il aime les mots abstraits, les substantifs tirés des verbes, les adjectifs et les participes employés substantivement. Dans la construction de la phrase, il s'inspire du même esprit : éclat, beauté, noblesse d'une part, de l'autre vigueur et précision, voilà ce qu'il cherche toujours. Il ne sait pas encore construire une ample et souple période, capable de donner à la phrase la grandeur et le poids (*gravitas*). Mais il a compris que l'éloquence a besoin de force encore plus que de grâce, et il cherche une forme de phrase qui ait du nerf et de la précision. Il trouve la forme antithétique (ἡ ἀντικειμένη λέξις), si conforme au génie de la Grèce, qui a toujours aimé à rendre les idées plus précises en les opposant (μέν, δέ) ; ce qui n'avait été jusque-là qu'un instinct devient un procédé. De plus, Gorgias accentue et souligne ses oppositions par des assonances initiales ou finales (ὁμοιοκάταρκτα, ὁμοιοτέλευτα), par l'égalité du nombre des syllabes (πάρισα), par l'analogie des

formations verbales. Le grand défaut du style de Gorgias, c'est le néant de la pensée. Il a très justement orienté la prose attique dans la voie de la noblesse, de la précision, du nombre oratoire. Mais lui-même n'a pas su marcher dans cette voie, parce qu'il n'avait que les apparences de ces qualités, et rien de sérieux à dire. Ses phrases sont pleines de mots et vides d'idées; son abondance est stérile; ses constructions ont trop de fausses fenêtres; son luxe est froid et lourd; comme il n'a que des procédés et point d'inspiration, sa magnificence est raide et monotone: elle fatigue vite. Au total, son vrai mérite est d'avoir été pour Thucydide à peu près ce qu'Isocrate fut pour Démosthène ou Balzac pour Bossuet; il assouplit l'instrument avant de le remettre aux mains du grand artiste: rôle secondaire, non méprisable pourtant.

6. **Sophistes du second rang.** — A côté de Gorgias et de Protagoras, quelques sophistes encore ont joué un rôle notable, bien qu'inférieur à celui des deux premiers.

C'est d'abord Prodicos, de Céos, de quinze ou vingt ans plus jeune que Protagoras, qui avait écrit probablement sur divers sujets, mais qui fut surtout célèbre comme professeur de morale et professeur de style. Il enseigna longtemps à Athènes et y devint fort riche. Sa morale était la morale traditionnelle, mais ingénieusement rajeunie par de fines observations et des imaginations heureuses. Xénophon, qui fut peut-être son élève, s'inspire de lui, dans le récit du mythe d'Héraclès entre le Vice et la Vertu[1]. Socrate lui-même, sans l'apprécier comme savant, reconnaissait son mérite de moraliste pratique, et lui renvoyait volontiers ceux de ses disciples chez qui il ne trouvait pas le véritable esprit philosophique. Ses études sur la langue paraissent avoir offert beaucoup d'intérêt. Il donnait une extrême attention à la « justesse des mots » (ὀρθότης ὀνομάτων), c'est-à-dire à la distinction des synonymes et à l'analyse

1. *Mémor.*, II, 1, 21 et suiv.

de l'acception précise de chaque terme. Il est sans cesse question de ces recherches dans Platon, qui s'en amuse fort: l'idée que Platon nous donne de Prodicos est celle d'un pédant pointilleux, qui s'enferme dans ses distinctions de mots et n'en sort plus [1]. Le portrait est plaisant, mais tout, dans cet effort pour être précis, n'était pas mauvais, tant s'en faut. Thucydide, Xénophon, Isocrate lui-même ont souvent imité ces distinctions de Prodicos, qui a certainement appris à ses successeurs à porter dans le choix des termes plus de justesse et de fine précision: or c'est là, en toute prose vraiment classique, une qualité fondamentale.

Hippias d'Élis, qui tient une assez grande place dans les dialogues de Platon, est un personnage qui paraît avoir été assez ridicule par ses prétentions encyclopédiques. Il parlait sur toutes choses, sur le ciel, sur la géométrie, sur les syllabes, sur les rythmes, sur les généalogies des héros, sur la morale, en un style redondant et fleuri, dix fois plus riche en mots qu'en idées; avec cela, capable de faire lui-même ses vêtements et ses souliers.

Mentionnons encore un autre personnage assez curieux, Stésimbrote de Thasos, sophiste aussi, puisqu'il donnait à prix d'argent des leçons de morale où il expliquait Homère, mais sophiste un peu à part des autres, étranger à la rhétorique, ennemi du temps présent, des nouvelles mœurs et de la démocratie, adversaire de Périclès, admirateur de Cimon, et qui avait écrit *Sur Thémistocle*, *Thucydide* [2] *et Périclès* une sorte de pamphlet où Plutarque a souvent puisé.

7. Antiphon. — Les sophistes ont fait faire des progrès à la théorie de l'éloquence et au style. Mais, en dehors du genre d'apparat, ils n'ont laissé aucun modèle. L'honneur d'ouvrir, dans le canon alexandrin, la liste des dix ora-

1. Voir surtout *Protagoras*, p. 337, A-C.
2. Il s'agit de l'homme d'État, non de l'historien.

teurs classiques était réservé à un Athénien de la vieille roche, à la fois rhéteur et orateur, contemporain des Gorgias et des Protagoras, un peu plus jeune cependant, Antiphon de Rhamnonte, le maître et le prédécesseur immédiat de Thucydide (1).

Antiphon, fils de Sophilos, naquit dans le dème athénien de Rhamnonte, vers 480. Sa vie, consacrée sans doute tout entière à son art, n'a laissé presque aucun souvenir. Sa fin, au contraire, grâce à Thucydide, est bien connue : ayant pris une part importante à la conjuration aristocratique des Quatre-Cents, il fut enveloppé dans leur ruine. Il avait été, selon Thucydide, la véritable tête de la conspiration. Après le rétablissement de la démocratie, il fut accusé de trahison et condamné à mort (411). A propos de ces faits, Thucydide a tracé d'Antiphon un portrait célèbre, qui tranche, par la vivacité de l'admiration, sur la réserve ordinaire de l'historien (2). « Antiphon, dit-il, n'était inférieur à aucun Athénien de son temps pour la vertu, et il était le premier pour le talent de concevoir et pour celui d'exprimer ses pensées; il ne parlait pas dans l'assemblée, ni, à moins d'y être contraint, devant les tribunaux, parce que sa réputation d'éloquence mettait la foule en défiance à son égard; mais ceux qui avaient des luttes à soutenir, soit devant le peuple, soit devant les juges, trouvaient en lui le plus utile conseiller... Le discours qu'il prononça pour sa propre défense, quand il fut poursuivi en raison de sa part dans la révolution, est certainement le plus beau plaidoyer qui ait jamais été prononcé jusqu'à nos jours. »

L'antiquité lisait, sous le nom d'Antiphon, des ouvrages nombreux, de genres différents: d'abord, des ouvrages d'enseignement oratoire, puis des discours proprement dits,

1. A consulter :
Cucuel, *Essai sur la langue et le style de l'orateur Antiphon*, Paris, 1886.

2. Thucyd., VIII, 68. — Quelques fragments de cette *Apologie* fournis par des papyrus, ont été publiés par Nicole (Genève 1907). Cf. A. Hauvette, *Journal des Savants*, 1908, p. 155.

enfin quelques écrits d'un caractère épidictique et sophistique que l'on attribuait le plus souvent, depuis Didyme, à un autre Antiphon que l'orateur.

Parmi les écrits du premier groupe, nous n'avons plus ni son *Traité de rhétorique* (Τέχνη ῥητορική), que certains d'ailleurs considéraient comme apocryphe, ni son recueil d'*Exordes et Péroraisons* (Προοίμια καὶ ἐπίλογοι), l'un des plus anciens exemples d'un genre de recueils qui répondaient à merveille aux besoins de l'enseignement pratique, et qui se multiplièrent fort par la suite : les plaidoyers des orateurs attiques nous montrent en effet que les exordes et les péroraisons du genre judiciaire furent fixés de bonne heure dans leurs lignes essentielles, et que certains exordes se transportaient parfois presque textuellement d'un discours à un autre. Mais il nous reste un très curieux ouvrage intitulé : *Tétralogies*. Ce sont trois groupes formés de quatre discours chacun : accusation, défense, réplique de l'accusation, réplique de la défense. Certains critiques contestent l'authenticité des *Tétralogies*, mais sans aucune raison décisive. D'autres leur refusent à peu près tout mérite : c'est là une grande erreur. Les *Tétralogies* ne sont pas de vrais discours, et il ne faut pas leur demander les mérites qu'on attend d'un discours réellement prononcé devant des juges : ce sont des œuvres d'école, des *schémas* de discours. Si l'on tient compte de ce caractère, on est obligé de reconnaître que l'art qui s'y montre est en réalité très remarquable. L'absence de toute matière concrète le fait sans doute ressembler à un jeu d'esprit qu'on est tenté de trouver frivole : en réalité, ce sont des exemples très subtils, très pénétrants, de la manière dont on peut tirer d'un fait donné des arguments en faveur d'une thèse. La subtilité de la pensée est poussée au dernier point, mais sans aller jusqu'au pur jeu d'esprit : l'argumentation, quelque subtile qu'elle soit, pourrait passer presque sans changement dans un plaidoyer réel. Prenons un exemple. Un homme a été

tué : par qui ? Il n'a pas été dépouillé ; son esclave, mort depuis, a accusé un ennemi de la victime. Tout se réunit contre cet accusé, la vraisemblance et les témoignages. Antiphon va tour à tour mettre en œuvre ces éléments de preuve et les réfuter. Sans analyser les quatre discours, il suffit, pour saisir sa méthode, de considérer à part une seule idée, qu'on suit à la trace, pour ainsi dire, de discours en discours : 1° *l'accusateur :* ce ne sont pas des voleurs qui ont fait le coup, car la victime n'était pas dépouillée ; — 2° *le défenseur :* les voleurs ont pu être interrompus ; — 3° *l'accusateur :* s'ils avaient été interrompus, les survenants l'auraient dit ; — 4° *le défenseur :* les survenants ont eu peur et se sont tenus cois. — Il n'y a pas un plaidoyer réel qui ne contienne des raisonnements de cette sorte, et Antiphon ne faisait pas une œuvre frivole en habituant ses disciples à en découvrir dans la cause qu'ils avaient à soutenir. — D'autres arguments, d'un caractère plutôt psychologique, sont également fort curieux. Antiphon connaît le cœur de l'homme en général ; il connaît aussi ses contemporains. Il sait qu'un juge est toujours porté à craindre la responsabilité d'une sentence irréparable. Il sait aussi qu'un juge athénien éprouve ordinairement de la bienveillance pour un homme simple, pieux, ami du peuple. Il tire de là d'excellents moyens de défense. — Le style, enfin, nécessairement un peu sec, est déjà tout attique par la précision et la vigueur. L'auteur distingue les synonymes comme Gorgias ; comme tous les sophistes et comme Thucydide, il oppose l'apparence à la réalité, la vraisemblance au fait. Il aime les adjectifs et les participes neutres pris substantivement. Il a des alliances de mots hardies et expressives. Sa phrase a la raideur antithétique de celle de Gorgias, avec plus de sérieux dans le fond des choses. Si les *Tétralogies* n'étaient pas d'Antiphon, il est difficile de dire à quel écrivain et à quel temps on pourrait les attribuer avec vraisemblance.

Des plaidoyers véritables d'Antiphon, trois seulement nous restent, tous relatifs à des affaires de meurtre. On y retrouve exactement l'art des *Tétralogies*, mais enrichi et assoupli par le contact de la réalité. Le plus important et le plus célèbre est le plaidoyer *Sur le meurtre d'Hérode*. Un citoyen de Mitylène a voyagé avec cet Hérode, qui a disparu à Méthymne : le Mitylénien est accusé d'avoir tué son compagnon de voyage ; il se défend contre l'accusation. Dans l'exorde, il se donne pour un homme simple, inhabile à la parole (malheureusement, il dit cela en phrases trop savantes) ; il a confiance dans ses juges ; il invoque la sainteté des lois. Arrive la narration : le récit est court, net, entrecoupé de témoignages et de réflexions. Suit la discussion : d'abord celle des faits, ensuite celle des intentions, examinés les uns et les autres au point de vue de la vraisemblance, selon la règle des *Tétralogies* et de la vieille rhétorique. Le discours se termine par le développement de trois idées générales ou lieux communs (τόποι) qui sont bien en situation : d'abord la possibilité des erreurs judiciaires ; ensuite le passé politique du père de l'accusé ; enfin, la protection visible des dieux, qui n'ont cessé de témoigner en faveur de son innocence. La péroraison proprement dite est un résumé des principaux arguments et un morceau sur les conséquences de l'arrêt, morceau qu'Antiphon a transporté de nouveau dans l'exorde d'un autre plaidoyer. — Tous les plaidoyers d'Antiphon sont des œuvres de *logographe ;* c'est-à-dire que l'avocat, selon l'usage athénien, ne paraît pas lui-même devant le tribunal, mais compose pour le plaideur un discours que celui-ci récite ou lit, comme étant son œuvre personnelle. L'art du logographe n'est pas tout à fait celui de l'avocat : il exige plus de simplicité, une habileté toute particulière à prêter à son personnage le langage de sa condition. Nous reviendrons sur ce point à propos de Lysias, qui a excellé dans ce genre si curieux, si vivant. Chez Antiphon, le talent de

s'effacer derrière le plaideur, de donner à celui-ci sa vraie physionomie, n'atteint pas encore au même degré de perfection. L'orateur a beau dissimuler sa voix, c'est bien lui qu'on entend. Mais cette voix est bonne à entendre, car c'est celle d'un homme qui discute avec force et avec netteté.

Nous avons dit qu'un troisième groupe d'écrits, qui portaient le nom d'Antiphon, étaient attribués, dès l'antiquité, à un homonyme de l'orateur, à un certain « Antiphon le Sophiste », qui aurait été son contemporain. Rien, à vrai dire, n'est moins prouvé. Les principaux de ces écrits étaient un traité *Sur la Vérité* (Περὶ ἀληθείας), et deux discours moraux, *Sur la Concorde* (Περὶ ὁμονοίας) et *Sur la Politique* (Πολιτικός). Il nous en reste des fragments assez courts, mais intéressants. D'autres fragments plus longs, conservés par Stobée sans nom d'ouvrage, semblent venir du Περὶ ὁμονοίας. Il y a eu certainement plusieurs Antiphon au v^e^ siècle. Lequel est l'auteur de nos fragments ? Sans entrer à ce sujet dans une controverse qui ne serait pas ici à sa place, disons que les ressemblances entre le caractère de ces morceaux et celui des ouvrages oratoires sont assez grandes pour que des différences, faciles à expliquer par la différence des genres, ne permettent pas d'en refuser absolument la paternité à l'orateur. Ils ne sont, d'ailleurs, nullement indignes de lui. S'ils sont réellement de notre Antiphon, il est curieux de noter que ce haut et ferme esprit, si admiré de Thucydide, avait accordé son attention, lui aussi, aux problèmes qui avaient occupé les Gorgias et les Protagoras.

Cicéron, parlant des orateurs grecs de cette période, dit qu'ils avaient « de la grandeur dans le langage, beaucoup de pensées, une brièveté pleine de choses, et parfois, à cause de cela même, un peu d'obscurité[1] ». Ce jugement

1. Cicéron, *Brutus*, 7 : « Grandes erant verbis, crebri sententiis, compressione rerum breves et ob eam ipsam causam interdum subobscuri. »

résume à merveille l'impression que laisse la lecture du plus ancien des orateurs attiques qui aient écrit.

8. Socrate. — L'image de ce temps serait incomplète si, à côté des sophistes, on ne plaçait aussitôt la figure de Socrate, leur grand adversaire, mais qui tient à eux par tant de points, par l'opposition même qu'il leur fit, et aussi par certaines ressemblances. L'influence de Socrate est une des plus étonnantes dont l'histoire fasse mention : non seulement la Grèce, mais l'humanité tout entière l'a subie et la ressent encore. Il a fondé une religion philosophique. Des Pères de l'Église l'ont regardé comme un précurseur du christianisme. Jean-Jacques Rousseau, dans un morceau célèbre, le compare et l'oppose à Jésus. De nos jours encore, son nom et sa pensée se rencontrent sans cesse dans les préoccupations des penseurs. Il n'a laissé aucun livre ; mais, par ses disciples, il est le père d'une immense littérature toute marquée de son empreinte. Il est donc légitime et indispensable de lui faire une place dans l'histoire littéraire, qui eût été, sans lui, toute différente de ce qu'elle est. Nous n'avons point, d'ailleurs, à examiner minutieusement ses doctrines : il s'agit seulement de caractériser en quelques mots sa physionomie et son rôle [1].

Socrate, fils du statuaire Sophronisque et de la sage-femme Phénarète, naquit à Athènes, en 470 ou 469. La condition de ses parents était modeste, sans être basse. Il commença par être sculpteur, comme son père, et acquit même quelque réputation, s'il est vrai qu'un groupe des Grâces vêtues, que Pausanias a vu à l'entrée de l'Acropole, fût, comme on le disait, l'œuvre du philosophe. Tout en faisant de la sculpture, il entendit parler des recherches

1. A consulter :

A. Fouillée, *Philosophie de Socrate*, Paris, 1874 ; Boutroux, *Socrate fondateur de la science morale* (Mémoire de 1885, recueilli par l'auteur dans ses *Études d'histoire de la philosophie*, Paris, 1897).

des philosophes. Anaxagore et Zénon étaient dans la force de l'âge. Protagoras, Gorgias, Prodicos commençaient à se faire connaître. Le jeune Socrate fut initié à ce mouvement d'idées, et se donna dès lors tout entier à la philosophie. En dehors de son apostolat philosophique, les circonstances extérieures de sa vie qui méritent un souvenir sont peu nombreuses. Comme hoplite, il combattit au siège de Potidée (432-429) et à la bataille de Délium (424) : sa bravoure, son endurance firent l'admiration générale; à Potidée, il sauva Alcibiade blessé[1]. Malgré sa volonté de rester éloigné de la vie politique, il dut présider, en 406, l'assemblée qui eut à se prononcer sur la procédure à suivre contre les généraux des Arginuses : les passions populaires exigeaient qu'on les jugeât tous en bloc, malgré la loi; Socrate ne voulut pas mettre aux voix la proposition et faillit être victime de sa résistance[2]. Sous la tyrannie des Trente, chargé de procéder, avec trois autres citoyens, à une arrestation illégale, il osa seul refuser, et eût certainement payé son courage de sa vie si les Trente n'avaient été presque aussitôt renversés. En 399, après le rétablissement de la démocratie, Mélétos, Anytos et Lycon accusèrent Socrate d'introduire des divinités nouvelles et de corrompre la jeunesse. Une violente réaction religieuse se produisait dans l'opinion populaire : on englobait dans la même haine les aristocrates, les philosophes et les ennemis des dieux. Socrate, déjà confondu par la comédie avec les représentants de l'athéisme et du scepticisme, fut victime de cette confusion, qu'il n'essaya d'ailleurs pas de dissiper. Jugeant sans doute qu'il ne pouvait continuer son apostolat dans un milieu devenu hostile, et pensant peut-être qu'il avait assez vécu, il dédaigna de se défendre sérieusement.

1. Platon, *Banquet*, p. 219, E. et suiv. Une tradition postérieure le montre sauvant Xénophon à Délium : mais Xénophon n'a pu combattre à Délium.
2. Xénophon, *Mém.*, I, 1, 18 (et ailleurs).

Il fut condamné à mort. On le mit en prison pour y attendre le retour de la trière sacrée qui venait de partir pour Délos. Il pouvait s'évader, mais il n'y consentit pas. Au bout de trente jours, la trière revint ; la période sainte, pendant laquelle aucune exécution ne pouvait se faire, était terminée. Le soir même, Socrate but la ciguë, au milieu de ses disciples, avec une sérénité qui fit de sa mort même le dernier acte de son apostolat, le plus persuasif et le plus beau : le récit du *Phédon* est une des pages les plus émouvantes, les plus simplement sublimes qu'il y ait dans aucune littérature [1].

Socrate est d'accord avec les sophistes pour condamner les recherches des philosophes physiciens : il estime qu'elles portent sur des objets inaccessibles à l'homme, et que, même si elles pouvaient aboutir, elles seraient sans utilité. Son point de départ philosophique est donc exactement le même que celui de Protagoras et de Gorgias.

Mais cet accord cesse aussitôt. Tandis que Protagoras et Gorgias, partant de ces principes, se jettent dès lors, sans autre précaution, dans la recherche de l'utile et croient l'atteindre, notamment, par l'acquisition d'une rhétorique fallacieuse, Socrate pense tout autrement. Il croit qu'on ne peut distinguer ce qui est réellement utile que par une connaissance exacte des choses, et que, pour arriver à cette connaissance, il faut user d'une méthode prudente dont les sophistes et les rhéteurs n'ont aucun soupçon. La première chose à faire, pour le philosophe, est donc d'avoir une méthode sûre ; la doctrine suivra.

Cette notion de la nécessité d'une méthode est, à cette

1. Socrate fut marié. Sa femme, nommée Xanthippe, était devenue, dès l'antiquité, légendaire par la difficulté de son humeur : un beau passage des *Mémorables* (II, 2) montre que Socrate savait reconnaître, sous la méchante humeur de sa femme, les qualités solides qui en étaient la contre-partie. L'aîné des fils de Socrate, nommé Lamproclès, était déjà grand au moment du procès; deux autres le suivaient, beaucoup plus jeunes. Toutes les histoires relatives à deux mariages de Socrate sont plus que suspectes.

date, aussi nouvelle qu'importante. Il n'y a pas de science sans méthode ; or les anciens philosophes l'avaient ignoré. La méthode de Socrate est la *dialectique*, c'est-à-dire l'art de procéder à l'analyse des idées par conversation, par demandes et réponses. Les discours suivis de la rhétorique comportent beaucoup d'obscurités et de confusions qui passent inaperçues dans le mouvement de la parole. La dialectique a pour objet de les noter et de les éclaircir. A chaque pas, les deux interlocuteurs s'assurent qu'ils s'entendent exactement, qu'il ne subsiste nulle équivoque, nulle contradiction dans leur pensée, qu'ils sont d'accord à la fois entre eux et avec leurs affirmations antérieures. La contradiction est un signe d'erreur ; les idées vraies sont celles qui se lient sans se contredire. A l'aide de la dialectique, Socrate réfute les sophistes : il examine leurs affirmations, les décompose, en fait ressortir les contradictions intimes, les ruine ainsi définitivement, avec l'assentiment des auditeurs et de l'interlocuteur lui-même. Mais la dialectique ne se borne pas à détruire et à réfuter : elle doit aussi mettre des idées vraies à la place des idées fausses, substituer la science à l'erreur. Elle y arrive par la même voie. Socrate croit que la vérité est au fond de nos esprits, mais obscure, enveloppée de voiles qui la dérobent. Il s'agit donc d'« accoucher » les esprits (*maïeutique*), de mettre au jour cette vérité cachée. La dialectique examine les choses semblables en les comparant les unes aux autres. Elle en dégage le caractère général. Elle les définit et les classe. Par l'induction et la définition, elle constitue la science proprement dite.

La science de Socrate est surtout une science des choses morales, car ces choses sont à ses yeux les plus intéressantes, les plus utiles à l'homme. Il n'exclut pourtant pas les arts pratiques : il cause volontiers avec les artisans et les artistes, avec les soldats, des choses de leur métier. Il croit seulement que, dans tous les domaines de la

recherche, il y a une part d'inconnaissable que l'esprit humain ne peut atteindre : les dieux s'en réservent les secrets suprêmes, qu'ils communiquent, quand ils le veulent, à leurs amis. Socrate recevait ainsi lui-même des inspirations de la divinité. On parle souvent du « démon de Socrate » : l'expression est très malheureuse; Socrate ne croyait pas à un démon particulier qui l'inspirât; il croyait que la divinité lui donnait des avertissements comme elle pouvait en donner à beaucoup d'autres.

Parmi les questions morales examinées par Socrate, l'une des plus importantes est celle de la nature de la vertu et des rapports du bien avec l'utile. Il démontre qu'en toutes choses l'utile, le bien, le beau sont inséparables. Dans l'ordre moral, la vertu seule est vraiment avantageuse. C'est par conséquent une sottise que de faire le mal. La vertu est le résultat d'un savoir intelligent.

Malgré son peu de goût pour les questions relatives à la nature de l'univers, il est obligé, par la morale même, d'examiner le problème des rapports de l'homme avec la divinité, et par conséquent d'aborder la métaphysique. Il reste ici encore fidèle à sa méthode générale : il considère le spectacle du monde; il rapproche les faits, et il en dégage par induction l'idée des causes finales et, par conséquent, l'idée d'une Providence. La dialectique l'a conduit à une sorte de religion philosophique. Il y porte un esprit de véritable piété. Il parle indifféremment des dieux ou de Dieu; il sacrifie aux divinités de la cité; mais, dans sa pensée, toutes les appellations divines se rapportent à une Intelligence unique, à un Être vraiment vivant, bien autrement actif et paternel que l'Être abstrait des Éléates ou le Dieu-Esprit d'Anaxagore. Que devient l'homme après la mort? Socrate a probablement cru à la vie future, mais il n'a pas essayé de la démontrer dialectiquement.

Cette religion, cette morale, cette méthode, si étroitement liées ensemble, n'étaient pas pour Socrate un simple

objet de spéculation curieuse : c'était la grande affaire de la vie humaine que d'arriver sur tous ces points à la vérité. De là un caractère tout nouveau de sa philosophie et de son rôle. Il n'enferme pas sa doctrine dans un cercle restreint d'initiés, comme les premiers philosophes : il devient un apôtre. Il se considère comme investi d'une mission divine. Il croit rendre service à ses concitoyens en les poursuivant sans relâche de ses questions pressantes, en les forçant de s'examiner eux-mêmes et de ne pas s'endormir dans la quiétude des opinions toutes faites. C'est pour mieux accomplir sa mission qu'il renonce à la vie politique. C'est pour elle qu'il meurt, convaincu qu'il manquerait à sa tâche essentielle s'il cessait un seul instant de poursuivre l'erreur et de préparer les esprits à la vérité.

L'influence philosophique de Socrate ne peut guère être surfaite, puisque toute religion spiritualiste ou même simplement philosophique est sortie de lui. Mais son influence littéraire fut également considérable. Bien qu'il n'écrivît pas, sa merveilleuse causerie ne pouvait manquer d'agir fortement sur l'imagination des écrivains. Alcibiade, dans le *Banquet* de Platon, dit quelle émotion excitaient ses discours dans l'âme de ceux qui les entendaient. On ne pouvait plus les oublier. Comme les vieilles mélodies d'Olympos, ils jetaient les âmes dans une sorte d'ivresse divine. Ils étaient pourtant fort simples d'ordinaire : cet homme, qui parlait sans cesse de foulons et de cordonniers, n'était pas pour les grands mots. Les longs discours le rebutaient : il s'y perdait, disait-il. Il aimait un style aisé, naturel ; il n'avait pas peur d'un mot trivial. Avec Gorgias et son école, la prose attique était en train de perdre en souplesse et en naturel ce qu'elle gagnait en force et en éclat : Socrate la ramena énergiquement à la simplicité. Mais cette simplicité s'unissait à deux qualités exquises : la poésie et l'ironie. Sa poésie, sans doute, n'était pas tout à fait celle qu'on trouve dans le *Banquet* de Platon ou dans

le *Timée*, mais celle qui vient d'un sentiment moral très élevé, de l'idée de la grandeur divine, du mystère de cette région inconnue qui environne et circonscrit la science humaine. Son ironie avait la grâce de la plus fine comédie ; par elle, les sots semblaient plus ridicules, et la misère morale des infatués, des faux savants, des faux honnêtes gens se montrait à tous les yeux dans un sourire de ses lèvres moqueuses. Si l'on ajoute à cela les habitudes de netteté dans la composition, de précision dans les idées, dont il donnait l'exemple par la dialectique, et aussi l'image si vivante de sa propre personne qu'il léguait au souvenir de la postérité, on comprendra que Socrate, sans avoir écrit, mérite une place d'honneur dans l'histoire de la littérature.

Avec Socrate et les sophistes, nous tenons l'origine de tout le mouvement littéraire du IV^e^ siècle. Nous avons vu le fleuve à sa source : nous pouvons maintenant en suivre le cours dans ses trois branches principales, histoire, philosophie, éloquence.

CHAPITRE XVIII

THUCYDIDE ET SES SUCCESSEURS

SOMMAIRE

I. Thucydide ; sa vie ; son œuvre. — II. La science de Thucydide. — III. L'art de Thucydide. — IV. Imitateurs de Thucydide : Xénophon ; Philistos. — V. Historiens disciples d'Isocrate ; Éphore. — VI. Théopompe. — VII. Les auteurs d'*Atthides* ; Énée « le Tacticien ».

De toutes les formes de la prose attique, l'histoire est celle qui arrive la première à la perfection : grâce à Thucydide, elle produit tout d'abord un chef-d'œuvre égal aux plus grands ; ce qui peut s'expliquer en partie par ce fait que l'Ionie venait de produire Hérodote. Mais, aussitôt après, le genre historique décline : aucun des successeurs de Thucydide ne peut lui être comparé. Le temps, d'ailleurs, les a fort maltraités pour la plupart. De telle sorte qu'en définitive, en dehors de Thucydide, l'étude du genre historique, dans cette période, n'offre matière qu'à une rapide esquisse.

1. Thucydide ; sa vie ; son œuvre. — Thucydide, fils d'Oloros, naquit dans le dème attique d'Halimonte, vers 460[1]. Sa famille était apparentée à celle de Miltiade et de Cimon. On sait que Miltiade avait épousé la fille d'un

1. Il devait avoir une trentaine d'années au début de la guerre du Péloponnèse (431) ; car lui-même nous avertit qu'il en prévit d'abord toute l'importance ; et, d'autre part, s'il avait été plus âgé, il n'aurait probablement pas subi si fortement l'influence de la sophistique. Pam-

roi de Thrace nommé Oloros. C'est évidemment pour cette raison que le père de Thucydide portait le même nom, et que lui-même possédait en Thrace, à Scapté-Hylé, de riches mines d'or qui lui donnaient, d'après son propre témoignage, une grande influence dans le pays. On racontait que, tout jeune, il entendit Hérodote lire à Athènes une partie de ses histoires et que, comme il avait pleuré d'admiration, Hérodote félicita son père d'avoir un fils si épris de savoir : l'anecdote est plus agréable que bien établie. Une tradition assez autorisée fait de lui le disciple d'Antiphon : elle est rendue vraisemblable par la manière dont il a parlé de ce personnage dans son histoire. Disciple ou non, d'ailleurs, il est certain qu'il a subi l'influence d'Antiphon, comme aussi celle de toute la sophistique contemporaine : Thucydide est au plus haut degré un homme de son temps, un représentant de la génération qui arrivait à l'âge viril au début de la guerre du Péloponnèse. Il fut élu stratège en 424, ce qui semble indiquer qu'il s'était déjà signalé dans plusieurs campagnes. On ne sait rien de sa vie politique proprement dite : la nature même de ses opinions, très modérées, et celle de son esprit, très pénétrant, peuvent faire croire qu'il préféra, autant qu'il était possible, le rôle de spectateur à celui d'acteur dans les luttes de l'agora. Comme stratège, il reçut le commandement d'une escadre qui devait surveiller la côte thrace voisine d'Amphipolis, tandis que cette dernière ville était

phila, dans Aulu-Gelle (*Nuits attiques*, XV, 23), lui donne quarante ans en 431 ; ce n'est probablement là qu'une évaluation approximative.

Bibliographie :

Principales éditions : Poppo (abrégée et revue par Stahl en 1883, Leipzig) ; Classen (nombreuses réimpressions améliorées) ; Stahl (éd. critique, Leipzig, 1873-1874) ; Bœhme (Leipzig, 2e éd., 1864-1876) ; Hude (Leipzig, 1898-1901) ; Stuart Jones (Oxford s. date) ; A. Croiset, Paris, 1886 (les deux premiers livres). — Trad. fr. de Bétant et de Zévort.

A consulter :

1. Girard, *Essai sur Thucydide*, Paris, 2e édit., 1884.

occupée par son collègue Euclès. Une pointe hardie du Spartiate Brasidas, en plein hiver, surprit Euclès, qui manda Thucydide. Mais il était trop tard : la ville tomba au pouvoir de Brasidas avant l'arrivée du secours. Thucydide fut accusé de trahison et condamné ; il s'exila. Il ne devait rentrer dans sa patrie qu'au bout de vingt ans. La longue durée de son exil fut remplie par la préparation de son histoire, et probablement par de nombreux voyages d'information. En 404, après la prise d'Athènes par Lysandre, les exilés athéniens furent rappelés. Il n'est pas sûr que Thucydide ait été compris dans cette mesure générale, mais il est certain qu'il fut, à la même date, autorisé à rentrer. Il vécut encore quelques années, car lui-même parle de son retour, au V^e^ livre de son histoire. Mais sa mort survint sans doute avant 395. Suivant une tradition dont les détails varient, il aurait péri de mort violente dans un voyage à Scapté-Hylé.

Quand Thucydide mourut, son histoire était inachevée ; lui-même nous dit qu'il se proposait de raconter les vingt-sept années de la guerre du Péloponnèse (de 431 à 404) ; or, son récit s'arrête à l'année 411, qui est la vingtième. L'histoire de ces vingt années est divisée dans nos manuscrits en huit livres, mais nous savons que cette division ne remonte pas à Thucydide. Certains érudits modernes ont essayé de démontrer que l'ouvrage, commencé dès le début de la guerre, n'avait pas eu d'abord dans la pensée de Thucydide l'unité qu'il présente aujourd'hui. C'est possible. Mais la seule chose qui importe, c'est que cette unité existe, et qu'elle a été très nettement voulue par Thucydide, qui s'en explique à plusieurs reprises.

2. **La science de Thucydide.** — Ce qui fait la valeur exceptionnelle de l'histoire de Thucydide, c'est qu'elle est toute pénétrée d'un esprit scientifique, alors tout à fait nouveau, et toujours rare. Cet esprit scientifique se manifeste à la fois dans les habitudes générales de la pensée de

Thucydide et dans l'application particulière qu'il en fait au métier d'historien.

Thucydide, d'abord, est un philosophe, un homme qui croit, comme Anaxagore ou comme Hippocrate, que les choses de la nature sont gouvernées par des lois régulières, et que la conception religieuse populaire est enfantine. Certains anciens, au dire d'un de ses biographes, l'ont même accusé d'athéisme. Il n'est pas plus athée qu'Anaxagore ou qu'Hippocrate, qui admettent un Esprit ordonnateur du monde et des forces divines; mais il pouvait le paraître aux yeux de ses contemporains, qui croyaient à des dieux jaloux, capricieux, passionnés, et qui consultaient les oracles ou les présages. Très certainement, Thucydide n'ajoute aucune foi aux oracles. Il blâme expressément Nicias de sa superstition. Il ne fait aucune place dans son histoire à ce merveilleux dont Hérodote était si friand. S'il parle de la fortune (τύχη), nulle part il n'en fait une divinité : ce n'est pour lui que le nom de l'imprévu et de l'inconnaissable. Dans les choses politiques comme dans la nature, il croit à des causes intelligibles, purement humaines, qu'il s'agit de découvrir. Les unes sont dans la volonté des individus et échappent en partie à la prévision; mais en partie seulement, car chaque individu a son caractère, qui reste le même dans l'ensemble et qui gouverne ses actes. Thucydide étudie avec soin la psychologie des individus. Il s'attache aussi à celle des peuples, tout aussi précise que celle des individus, et beaucoup plus importante par l'étendue de son action : il croit qu'un Spartiate, un Athénien obéissent sans le savoir à des habitudes héréditaires auxquelles ils ne résistent que rarement. En dehors de ces causes morales, il y a des causes matérielles qui déterminent les faits : par exemple, la situation géographique d'un pays, ses ressources militaires ou financières. Le grand mérite de l'homme d'État, c'est l'intelligence, qui démêle toutes ces causes, qui mesure leur

puissance respective, et qui lui permet de s'en servir en vue de la fin qu'il s'est proposée. En revanche, la morale proprement dite, qui était, pour Hérodote, la loi suprême de l'histoire, lui paraît tenir peu de place dans le jeu des affaires humaines, au moins en ce qui concerne les conséquences immédiates des actions. Il parle souvent en nobles termes de la vertu, et il marque à merveille, sans nulle déclamation, les dangers que la corruption morale issue de la guerre fait courir à la Grèce[1]. Mais il ne croit pas que l'histoire soit toujours une leçon de morale. Il estime, avec tout son temps, que c'est l'intérêt qui mène le monde, et que l'intérêt, juste ou injuste, se tire souvent d'affaire au détriment de la morale. Dans son aversion pour tout ce qui risquerait de paraître une concession aux théories courantes de la morale poétique et populaire, il va jusqu'à ne faire entendre que le langage de l'intérêt dans des discussions même où celui-ci est d'accord avec la morale et pourrait tirer d'elle un secours.

Incrédule au merveilleux, Thucydide n'est pas moins ennemi de l'extraordinaire. Il vise à être utile plutôt qu'à étonner. Il a l'esprit positif et pratique. Il blâme les logographes et les poètes de vouloir embellir la réalité. Pour lui, en Athénien de ferme raison et de sens rassis, il ne met rien au-dessus de la vérité. Il veut que son ouvrage soit une œuvre pleine d'un profit durable (κτῆμα ἐς ἀεί), plutôt qu'une œuvre d'éclat destinée au succès d'un instant (ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα)[2]. S'il célèbre au début la grandeur des événements qu'il va raconter, c'est un peu par obéissance à la tradition, et aussi parce que la leçon positive en sera plus importante : mais, en général, il laisse entièrement de côté ces façons de parler laudatives et emphatiques.

Il est d'ailleurs parfaitement instruit des choses qui forment la matière même de l'histoire, c'est-à-dire la poli-

1. Thucydide, III, 81-83.
2. I, 22, 4.

tique et la guerre. Mêlé à l'une et à l'autre, il les connaît autrement que par les livres. Quand il raconte une campagne, on sent, à la précision du récit, l'homme du métier. S'il trace le tableau d'une grande discussion politique, on voit qu'il connaît les acteurs, leurs idées, celles de leur parti.

Ajoutons qu'il est remarquablement impartial. On lui a quelquefois contesté cette qualité, à cause de deux ou trois mots sévères sur Cléon. Mais il faudrait d'abord prouver que Cléon ne les méritait pas ; ce qui serait d'autant plus difficile que cette sévérité même est fort modérée. En fait, il suffit de lire vingt pages de Thucydide pour se convaincre que la seule passion qu'il ait jamais subie est celle de la vérité. Il aime, en tout problème, à examiner scientifiquement les raisons qui peuvent faire préférer l'une ou l'autre des solutions possibles : c'est son plaisir, son besoin, comme à d'autres de plaider une cause. Jamais le succès ne l'éblouit ; jamais un échec n'est à ses yeux une cause de blâme *a priori*. Les hommes et les peuples qu'il préfère sont ceux qui obéissent à la raison ; mais il ne réserve à personne le privilège de l'éloge ou du blâme. Il craint avant tout d'être dupe, fût-ce de ses propres préférences. Son souci constant est de comprendre encore plus que de juger, et s'il juge, il met les pièces du procès sous nos yeux. La physionomie des individus et des peuples n'est si vivante chez lui que parce qu'il met en lumière avec une égale vérité les défauts et les qualités, quel que soit son jugement final. Aristocrate de naissance, il admire la démocratie athénienne, qui l'a banni. Quand il parle de son exil, il semble qu'il parle de l'exil d'un autre. Il a du respect pour Nicias, ce qui ne l'empêche pas de voir et de dire ses fautes. Et ainsi partout.

Toutes ces qualités sont celles d'un homme supérieur qui pourrait d'ailleurs n'être pas historien. Dans la manière dont il fait son métier propre d'historien, on en trouve d'autres analogues, dérivées de la même raison positive et pénétrante.

Notons d'abord le choix de son sujet : il raconte l'histoire politique et militaire de son temps, et ne parle du passé lointain qu'incidemment. C'est qu'en effet pour un ennemi du merveilleux, pour un politique, pour un Athénien d'esprit positif, la réalité présente est seule solide et seule vraiment instructive. Encore faut-il l'étudier avec méthode, et c'est à quoi il va s'appliquer.

Le premier devoir de l'historien est de bien faire la critique des documents qu'il interroge. Thucydide a parfaitement compris ce devoir et en a dit lui-même les difficultés. Pour les choses anciennes, l'éloignement, l'oubli, le goût du merveilleux sont des sources perpétuelles d'erreur. Pour les choses contemporaines, c'est la passion des témoins, les contradictions intéressées, ou même la difficulté d'apprendre les faits de première main. La plupart des hommes, dit Thucydide, acceptent sans contrôle le premier récit venu; ils ne se donnent pas la peine de vérifier ce qu'on leur rapporte[1]. Pour lui, il a procédé tout autrement. Sur les choses anciennes, il critique les récits des poètes avec une liberté d'esprit absolue. Sa critique d'Homère, au début de son livre, est un essai déjà très remarquable, dans un genre d'études qui offre des difficultés particulières. Quand il aborde les choses de son temps, il tâche d'abord de voir les faits par lui-même. Si cela est impossible, il se livre à une véritable enquête contradictoire : il interroge les deux partis, il n'est, comme historien, ni Athénien ni Spartiate; il n'est et ne veut être qu'historien[2]. La géographie, qui est comme le cadre de l'histoire, lui semble fort importante : il y met toute la précision dont un bon esprit était capable à une époque où il fallait, en pareille matière, faire presque tout par soi-même, sans le secours d'instruments, sans relevés antérieurs parfaitement exacts. Même souci de

1. I, 20.
2. I, 22, 2; V, 26, 5.

la chronologie. Il blâme Hellanicos de la négliger. Lui-même en pousse le soin jusqu'au scrupule. Pour éviter les causes d'erreur qui naissent de la diversité des calendriers en Grèce, il adopte un système fondé sur les phénomènes naturels : il procède par années et par saisons, en essayant de diviser les saisons à leur tour en périodes plus courtes, d'après l'état de la croissance des blés, par exemple, et la nature des travaux champêtres. Ce système, évidemment, manque de la précision que nous pouvons atteindre facilement aujourd'hui, mais il marquait alors un progrès.

La vérité une fois découverte, il reste à l'exprimer. Ici encore, le choix des procédés soulève des problèmes délicats : il y a toujours une part d'approximation dans la traduction artistique de la réalité. Il s'agit de trahir celle-ci le moins possible, ou, à défaut d'une exactitude littérale, d'en révéler l'essence avec une vérité supérieure. Des narrations de Thucydide, il n'y a, au point de vue scientifique, qu'une chose à dire, c'est qu'elles révèlent leur conformité avec les faits par leur clarté même. Non que les faits, dans la réalité, paraissent toujours clairs : mais c'est alors qu'une partie nous en échappe et nous dérobe la liaison de l'ensemble. Thucydide excelle à rétablir cette logique nécessaire des effets et des causes. On a dit avec raison que peu de parties de l'histoire du monde nous sont mieux connues que le récit de l'expédition de Sicile. A côté des récits proprement dits, il place souvent des tableaux d'ensemble où il résume et ramasse en quelques traits les caractères dominants d'une situation, d'une période, d'un groupe d'hommes. Ici, la synthèse, avec ses raccourcis sommaires, est indispensable. Nul ne la fait plus vigoureuse, plus expressive que Thucydide. Et toujours, même dans l'extrême brièveté, cette lumière pénétrante de l'intelligence qui dissipe toutes les ténèbres, ouvre tous les replis, donne la sensation de la réalité vivante, saisie et rendue dans son essence, dans son âme pour ainsi dire, hardiment ramenée à ses vrais prin-

cipes. Tous ces procédés, d'ailleurs, sont encore ceux de la science moderne, si bien que nous n'en éprouvons nulle surprise. Il n'en est pas tout à fait de même de l'emploi qu'il fait des discours. L'historien moderne sait l'importance des paroles prononcées par les acteurs du drame ; mais, par respect même pour elles, s'il ne peut les transcrire fidèlement, il ne les refait pas. Thucydide agit autrement. Comme ses prédécesseurs, il fait parler ses personnages en style direct, même quand il ne peut citer textuellement leurs paroles; et, à la différence de ses prédécesseurs, ce ne sont pas seulement des causeries, de courtes allocutions qu'il leur prête : ce sont souvent de grands discours oratoires, des *démégories* du genre de celles qui se prononçaient à Athènes dans les assemblées. Or, en pareil cas, il ne s'astreint pas à reproduire littéralement des discours réels; souvent, à vrai dire, l'entreprise eût été impossible ; mais lors même qu'il a sous la main le texte officiel d'une lettre adressée par Nicias au peuple, il la refait à sa façon, sans scrupule ; et, dans les autres cas, il est visible qu'il s'applique moins à donner une idée minutieusement exacte de la marche des débats, à en rédiger une sorte de procès-verbal, qu'à en dégager l'esprit et le sens général. Il simplifie et concentre. Il voit les deux thèses qui ont été en lutte, et il les présente au lecteur successivement dans deux discours-types, qui s'opposent l'un à l'autre comme deux plaidoyers contraires dans les *Tétralogies* d'Antiphon. Deux ou trois fois même, c'est sous la forme dramatique du dialogue qu'il présente ces conflits d'opinion[1]. Les discours sont ordinairement placés dans la bouche de l'homme d'Etat qui, à ce moment, a le mieux personnifié les idées de son parti. Mais souvent aussi, à défaut d'un homme qui ait joué le rôle de protagoniste, Thucydide n'hésite pas à laisser le discours anonyme. Il déclare très nettement lui-même en

1 II, 71-74 (dialogue d'Archidamos et des Plateens), et surtout V, 85-111 (dialogue des Athéniens et des Méliens).

quoi consiste sa méthode : « J'ai fait dire à chaque orateur, en chaque circonstance, ce qui me semblait le plus en situation (τὰ δέοντα μάλιστα), en me tenant le plus près possible de la pensée générale qui avait réellement inspiré ses discours[1]. » Thucydide donne aux discours ainsi conçus une place considérable dans son histoire. Cela tient d'abord à la place également grande que tenait la parole dans la vie politique de ce temps. Mais cela tient aussi à l'influence de la rhétorique et à l'exemple d'Antiphon. Nous avons quelque peine aujourd'hui à accepter cette méthode d'exposition historique. Nous croyons que les paroles des hommes d'État sont des documents comme les autres et méritent le même respect. Si nous ne pouvons les reproduire littéralement, nous ne voulons pas qu'aucun mensonge de la forme risque d'induire le lecteur à supposer dans notre exposition plus de vérité que nous ne sommes capables de lui en donner. C'est là un scrupule qui vient du progrès de l'esprit scientifique. Thucydide ne l'a pas eu, parce que, malgré son génie, il était de son temps. Ajoutons que, la part faite à ce qu'il y a d'artificiel dans le procédé, il en a tiré, même au point de vue scientifique, un admirable parti. Chacun de ces discours est pour lui comme un moule où il verse toute la philosophie d'une situation, toute la pensée d'un homme d'État ou d'un parti. Toute cette éloquence est pleine de choses. On comprend que Démosthène s'en soit nourri. Même en se plaçant au point de vue de la science moderne, tous les éléments en sont bons à garder. Pour arriver à contenter pleinement notre goût du vrai, il suffirait d'enlever les guillemets, pour ainsi dire, et de répartir en divers chapitres, sous le nom même de l'historien, tant de réflexions si profondes et de raisonnements si serrés.

3. L'art de Thucydide. — Ce grand savant est en même temps un grand artiste, et un artiste profondément attique. Il l'est d'abord par la composition, si différente chez lui

1. I, 22, 1.

de ce qu'elle était chez Hérodote : tandis que celui-ci, avec ses épisodes innombrables et son doux laisser aller, rappelle la vieille épopée, Thucydide, au contraire, est bref et pathétique comme la tragédie ou comme l'éloquence. — Ce caractère est très frappant dans l'ensemble même de son œuvre. Ce qu'il veut raconter, c'est la lutte politique et militaire de Sparte et d'Athènes ; rien de plus. Il ne lui eût pas été difficile de rattacher à la guerre du Péloponnèse une peinture plus complète de la Grèce de son temps. Il faut même avouer que la curiosité moderne lui en aurait su un gré infini : lui qui comprenait si bien la grandeur intellectuelle de sa patrie (il l'a montré dans l'*Oraison funèbre*), qui surtout avait une intelligence si profonde de la politique, quel dommage qu'il n'ait pas voulu nous faire mieux connaître les luttes des partis et la vie littéraire du siècle de Périclès! Mais aussi quelle rigueur de méthode dans cette concentration volontaire de tous ses efforts sur le point qu'il a choisi, et quels flots de lumière il y a répandus! Et quelle largeur aussi de composition dans cette magnifique introduction qui forme le premier livre de nos manuscrits! Sauf huit ou dix morceaux, généralement fort courts, qu'un moderne aurait rélégués dans des notes ou appendices, on peut dire que Thucydide marche à son but avec une rectitude inflexible, sans distraction ni défaillance. — Même genre de mérite dans chaque morceau pris à part, récit, tableau, discours. Le récit de l'expédition de Sicile, qui remplit deux livres, est composé comme un drame très serré : l'histoire des premiers succès des Athéniens, puis, quand ils semblent près de triompher, l'arrivée de Gylippe, et, à partir de ce moment, les demi-succès, les revers, les désastres, enfin la catastrophe suprême, tout cela saisit l'imagination du lecteur avec une force incomparable. L'histoire du siège de Platées n'est pas moins pathétique. Au-dessous de ces longs récits, une foule de narrations très courtes, batailles de terre ou de mer, sièges

surprises, guerres civiles, présentent le même genre de qualités. Il y a pourtant aussi, dans l'histoire de Thucydide, des parties qui nous semblent sèches et des récits qu'une chronologie trop inflexible l'a amené à morceler. Ce scrupule chronologique excessif, cette sécheresse dans l'énumération de faits de guerre monotones et peu importants, proviennent, au fond, d'une qualité, le souci d'être exact : la raideur qui en résulte est la part de l'archaïsme dans l'art d'ailleurs si vigoureux de Thucydide. Au contraire, dans ces résumés de situation, dans ces peintures générales dont nous avons parlé plus haut, la puissance de composition de l'écrivain arrive aux plus beaux effets: c'est là de l'histoire éloquente dans le vrai sens du mot, non par un vain déploiement de rhétorique artificielle, mais par la concentration de la pensée sur un sujet unique qu'elle ne perd jamais de vue. Ces qualités éloquentes avaient leur place tout indiquée dans les harangues. C'est là peut-être, selon le mot de Denys d'Halicarnasse, la partie de son ouvrage où la force de son génie éclate le mieux. Les discours de Thucydide sont ordinairement construits sur un plan clair et simple : quelques lignes d'exorde, une discussion bien divisée et bien conduite, une péroraison courte, qui tire de la discussion une conclusion logique et directe. On n'y trouve pas ce luxe de divisions et subdivisions auxquelles les maîtres de rhétorique, alors déjà, commençaient à se complaire. Mais si la qualité fondamentale de la composition oratoire est dans la liaison solide et l'enchaînement rigoureux des parties, on peut dire que les discours de Thucydide sont admirablement composés. Pour la tribune aux harangues, ils seraient trop denses, trop pleins de choses : chacun d'eux est une mine inépuisable de réflexions politiques et d'observations profondes. Devant des auditeurs, il y faudrait plus d'air et d'espace. Mais ils s'adressent à des lecteurs; c'est de l'éloquence écrite, et non parlée. Considérés à ce point de vue, qui est le vrai, ils échappent

au reproche que des rhéteurs pourraient être tentés de leur adresser : Montesquieu n'est pas obligé d'avoir l'ampleur de Bossuet.

Le style de Thucydide doit beaucoup à l'exemple de Gorgias, de Prodicos, d'Antiphon ; mais ce que l'historien emprunte à ses maîtres, c'est, pour ainsi dire, la grammaire du style : ce qu'il ajoute de son propre fonds, c'est le génie, qui élargit les moules traditionnels et parfois les fait éclater. Plus que ses maîtres, il renouvelle la langue pour lui faire exprimer des idées nouvelles. Il la manie avec une violence impérieuse. Il allie la profondeur à la précision, l'abondance des idées à une concentration si forte qu'elle en devient parfois obscure. Précision subtile, profonde, laborieuse, mêlée de grandeur et d'éclat, brièveté dense, mouvements brusques d'une pensée en lutte contre les insuffisances ou les révoltes de la langue, tout cela produit un style où l'effort est sensible, un style qui n'est pas le dernier terme de l'atticisme, mais où les qualités foncières de l'atticisme éclatent avec une vigueur incomparable. — Le vocabulaire de Thucydide, comme celui de Gorgias (quoique plus discrètement), admet parfois des mots vieillis ou poétiques qui donnent au langage plus de noblesse ; mais ce qui le caractérise avant tout, c'est une foule de mots nouveaux, ou renouvelés par un emploi original, dont il se sert pour donner à sa pensée une précision plus subtile, ou plus de relief. La hardiesse de Thucydide, en ce genre, est surprenante. Non seulement les adjectifs neutres sont pris substantivement, mais ils se construisent à leur tour avec d'autres adjectifs qui les qualifient ou les déterminent. Il en est de même des participes. Les substantifs verbaux qui désignent soit l'acteur (terminaison -τής), soit l'action (terminaison -σις), abondent chez lui pour remplacer les verbes correspondants, plus usités dans la langue courante. Et ces substantifs sont construits grammaticalement avec une étrange hardiesse, à la fois verbes et substantifs,

gardant parfois quelque chose de leur nature de verbes, dans la manière dont ils gouvernent des compléments ou des propositions. Il aime les verbes composés à l'aide de prépositions, pour exprimer des rapports subtils. Il oppose les synonymes et les distingue à la manière de Prodicos. Comme dans toute la prose savante de ce temps, la phrase, chez Thucydide, est essentiellement antithétique, c'est-à-dire (car le mot antithèse a fini par prendre dans l'usage de la rhétorique un sens trop étroit) que les idées tendent sans cesse à s'y opposer deux à deux (ἀντικειμένη λέξις). Tantôt c'est le jeu des μέν et des δέ qui manifeste l'opposition ; tantôt celui des τε et des καί ; ou bien c'est le tour affirmatif succédant au tour négatif (οὐκ... ἀλλά). Très souvent, l'apparence est opposée à la réalité (λόγῳ μέν... ἔργῳ δέ). Pour accentuer ces oppositions, Thucydide ne dédaigne pas de recourir aux parallélismes et assonances de Gorgias : seulement, tandis que le sophiste n'y enfermait souvent que des mots, Thucydide y fait entrer un trésor d'idées. Comme Gorgias encore et comme Antiphon, Thucydide, dans sa précision un peu raide, use rarement de ces figures de pensée qui abondent chez un Démosthène : il n'emploie fréquemment que l'interrogation, la plus simple de toutes et la plus dialectique. D'ordinaire, chez lui, la passion même se dissimule sous une forme volontairement froide : comme les anciens orateurs attiques, il garde à la tribune une attitude sévère, la main cachée sous le manteau. Ces phrases antithétiques, laborieusement opposées, ne sont pas coulantes ni faciles. Thucydide vise bien moins à la netteté élégante qu'au relief et à l'effet. Sa syntaxe est très libre ; ses mots se rangent, non dans l'ordre le plus simple, le plus clair, mais, comme ceux d'un poète, au gré des vives saillies d'une imagination prompte et forte. La symétrie des phrases est brusquement rompue, pour plus d'effet. Il accumule les ellipses, supprime les mots qui ne sont utiles qu'à la facilité du discours, mais qui le ralentiraient. Il amalgame

étrangement des constructions différentes, qu'un autre distinguerait avec soin. Il a parfois de très longues phrases, et l'on y sent un effort pour ordonner en un seul tout les idées secondaires autour d'une principale : mais il ne possède pas encore le maniement de la période proprement dite, où toutes les parties de la pensée viennent se ranger comme d'elles-mêmes en bel ordre. Ces longues phrases sont souvent incorrectes et tumultueuses, d'ailleurs pleines de souffle et vraiment puissantes. En les lisant, on se prend parfois à songer à Saint-Simon, qui soulève, lui aussi, d'une main si rude, des périodes incorrectes et heurtées. La différence, c'est qu'il y a chez le Français plus de fougue, plus d'emportement, plus de bile; tandis que la passion de Thucydide (car il y a toujours une sorte de passion dans cette manière d'écrire) est surtout intellectuelle : Thucydide est un pur esprit qui lutte contre une pure idée. — Quand on parle du style de Thucydide, on distingue d'ordinaire entre celui des discours et celui des récits. La distinction est fondée, mais elle ne porte que sur une différence de degré. Les particularités originales du style de Thucydide sont encore plus saillantes dans les discours que dans les récits; ceux-ci sont plus clairs; les discours, à cause de la plénitude de la pensée et de la vivacité de l'argumentation, sont plus serrés, plus obscurs. Les discours sont comme la moelle de l'œuvre de Thucydide; s'il n'avait fait que des récits, nous ne verrions pas aussi bien, avec les affinités de toute sorte par lesquelles il se rattache à son époque, l'originalité frappante de son génie, abrupt et subtil, sommaire et compliqué, puissant et fin.

Le livre de Thucydide est l'un des exemples les plus achevés d'une histoire qui soit à la fois, dans toute la force du terme, une œuvre de science et une œuvre d'art. Cette perfection devait à la fois provoquer l'imitation et la défier. On peut même dire que ce ne sont pas les qualités les plus hautes de Thucydide, son esprit scientifique, son impartia-

lité, qui ont surtout excité l'émulation : c'est plutôt son art, au moins dans ses parties les plus extérieures et accessibles. Bientôt, d'ailleurs, sous l'influence des progrès de la rhétorique, un autre idéal allait se substituer à celui du grand historien. Nous allons le voir dès le IVe siècle.

4. Imitateurs de Thucydide : Xénophon ; Cratippe ; Philistos. — Au premier rang des imitateurs de Thucydide, il faut ranger Xénophon, qui, selon certaines traditions, avait publié son livre resté inachevé, et qui, en tous cas, le continua dans les *Helléniques*. Mais l'historien, chez Xénophon, ne peut être séparé du philosophe et du moraliste, et nous reviendrons aux *Helléniques* dans le chapitre suivant. Cratippe est également cité parmi les continuateurs de Thucydide. On peut lui attribuer de longs fragments récemment retrouvés, vingt-six pages relatives aux années 396 et 395. Elles sont d'un historien sobre, précis, vigoureux, et font vivement regretter la perte de son ouvrage [1].

Philistos, né à Syracuse vers le commencement de la guerre du Péloponnèse, familier de Denys l'Ancien, puis exilé par lui en 385, se retira dans la Grande-Grèce, où il composa ses ouvrages historiques. Rappelé en 368 par Denys le Jeune, il combattit l'influence de Dion et de Platon auprès du prince. Quand Dion se fut révolté, Philistos, devenu général de Denys, fut fait prisonnier dans une bataille et mis à mort. — Il avait composé divers ouvrages qui formaient une histoire suivie de la Sicile jusqu'à Denys le Jeune. C'était une composition fort étendue ; il ne nous en reste que des fragments insignifiants. Les anciens nous disent qu'il s'était proposé Thucydide comme modèle. A son exemple, il s'était enfermé avec scrupule dans son sujet, sans se permettre aucune digression. Comme lui encore, il avait écrit d'un style serré, bref, visant à la force plus qu'à la grâce. Cette imitation, malheureusement, ne s'étendait ni à l'esprit scientifique de son modèle ni à son impartialité. Il paraît avoir eu du goût pour les légendes. Il était sur-

1. *Oxyrrhynchus papyri*, 5e partie, 1909.

tout d'une partialité fâcheuse en faveur des tyrans, et poursuivait de sa haine leurs adversaires. En somme, c'était un historien de second rang : les Alexandrins ne l'avaient pas admis dans leur *canon*.[1]

5. **Historiens disciples d'Isocrate : Éphore.** — Après les imitateurs de Thucydide, voici les disciples d'Isocrate. L'éloquence abondante, fleurie, harmonieuse du grand rhéteur enchanta la Grèce à tel point que son influence fut universelle. En histoire, particulièrement, elle régna d'une manière souveraine, et, si le style des historiens y gagna en élégance agréable, il est certain que le sérieux de la pensée y perdit. Éphore et Théopompe, disciples tous deux d'Isocrate, inaugurent la manière nouvelle[1].

Éphore, né à Cumes, en Éolie, dans la première moitié du IVe siècle, vint à Athènes, où il reçut l'enseignement de l'auteur du *Panégyrique*. Il s'essaya d'abord, dit-on, dans l'éloquence, mais n'y obtint que des succès médiocres : Isocrate lui-même, alors, l'engagea à se faire historien, et à se tourner de préférence vers l'histoire des temps anciens, plus conforme à la nature pacifique et douce de son génie. Isocrate disait, selon Suidas, qu'Éphore avait besoin de l'éperon et Théopompe du frein. Il réservait à Théopompe le récit des temps modernes, pleins de luttes et de passions, plus convenables par conséquent à un vrai tempérament d'orateur. Éphore, en effet, écrivit une grande histoire du monde ancien, depuis le retour des Héraclides jusqu'à la prise de Corinthe par Philippe, en 340 : vaste composition, que l'auteur lui-même avait divisée en trente livres, précédés chacun d'une préface. Ce n'était pas seulement la Grèce qu'Éphore avait mis en scène, c'étaient toutes les parties du monde ancien qui s'étaient trouvées en rapport avec la Grèce, par exemple la Perse et Carthage : Polybe loue expressément le dessein qui avait présidé à la composition de cette sorte d'histoire universelle. L'ouvrage d'Éphore,

1. C. Müller, *Fragm. histor. græcorum* (Bibl. Didot).

sans cesse pillé par ses successeurs, est aujourd'hui perdu. Nous en distinguons pourtant encore quelques traits intéressants.

Éphore avait eu le mérite de comprendre que, dans l'étude des choses très anciennes, il faut se méfier d'un récit trop circonstancié : la précision, en ce cas, est signe d'invention postérieure[1]. Il avait donc le sentiment que la critique était nécessaire; mais il paraît, dans la pratique, avoir surtout cherché à corriger les vieilles légendes par des explications d'un rationalisme bien superficiel. Ce qu'il y avait de mieux, sans doute, dans les parties de son ouvrage où il traitait des époques lointaines et des pays reculés, c'était une application laborieuse qui lui avait permis d'accumuler beaucoup de matériaux, de valeur, du reste, fort inégale. Dans la partie plus récente de son histoire, il avait également fait preuve d'application dans les recherches et d'étendue dans le savoir; il avait même eu recours parfois aux documents authentiques. Cependant, quand on voit, dans Diodore, à quelles causes puériles il attribuait la volonté de Périclès de déchaîner la guerre du Péloponnèse, on peut douter que ce savant compilateur fût capable de comprendre la politique. Polybe lui reproche aussi d'avoir été d'une grande ignorance dans les choses de la guerre, et d'avoir raconté des batailles parfaitement inintelligibles pour un homme du métier[2]. En revanche, il enflait le chiffre des combattants et des morts et prêtait à ses personnages des discours fleuris. Denys d'Halicarnasse et Cicéron vantent la douceur de son style. On louait aussi la netteté élégante de sa composition : des réflexions générales, des dissertations épisodiques s'encadraient dans le récit sans le briser; Polybe appréciait ces dissertations[3]. Au total, Éphore était un bon élève d'Isocrate et un compi-

1. Fragm. 1 (Müller-Didot).
2. Polybe, XII, 25, F.
3. Polybe, XII, 28.

lateur diligent ; ce n'est pas assez pour être un historien de premier ordre.

6. Théopompe. — Né à Chios, vers 380, Théopompe appartenait à une famille aristocratique et riche. Sa jeunesse se passa en exil : une révolution démocratique avait banni sa famille de Chios. Vers 360, il fut, à Athènes, l'élève d'Isocrate, en même temps qu'Éphore. On a vu plus haut comment le maître jugeait ses deux disciples. Théopompe eut, comme orateur, de grands succès dans le genre épidictique : son éloge de Mausole était célèbre. Lui-même, dans une de ses préfaces, avec une vanité tout isocratique, disait qu'il n'y avait pas un lieu célèbre en Grèce où il n'eût fait applaudir son éloquence [1]. Ses voyages et sa réputation lui firent connaître tous les hommes d'État de son temps. L'amitié d'Alexandre lui permit de rentrer à Chios ; mais, après la mort du roi de Macédoine, il en fut chassé de nouveau, et recommença sa vie errante. On ne sait où ni quand il mourut. Il laissait d'assez nombreux discours et divers ouvrages historiques, dont le plus important de beaucoup était l'*Histoire Philippique* (Φιλιππικά), en cinquante-huit livres : il y racontait l'histoire de la Grèce depuis 362, où s'arrêtent les *Helléniques* de Xénophon, jusqu'à la mort de Philippe, en 336. Quelques-uns des fragments qui nous en restent offrent un vif intérêt.

Le titre même de l'ouvrage est une trouvaille : *Histoire Philippique*, cela signifie tout de suite que Philippe est devenu le centre du monde grec, et que toutes les cités, y compris Athènes, gravitent autour de lui : vue profonde, et qui ne venait pas du désir de flatter Philippe, car personne n'a dit plus de mal de ce prince que Théopompe. Autour de cette figure centrale de Philippe, se déroulait toute la vie de la Grèce pendant les vingt années qui précèdent l'hégémonie définitive de la Macédoine. Chez Théopompe comme chez Éphore, le sujet principal était souvent laissé de côté

1. Fragm. 26 (Didot).

pendant quelque temps, sans que le fil se brisât jamais. Dans ce cadre large et souple, Théopompe avait enferme l'histoire particulière des cités, entremêlée de descriptions géographiques, de peintures de mœurs, d'anecdotes sur les hommes célèbres, de fables même et de légendes locales. Un des livres de son histoire était spécialement consacré aux démagogues athéniens, qu'il étudiait dans leur vie publique et privée. Le luxe, la débauche, les folles fantaisies des rois étrangers et des tyrans grecs, des Cotys, des Straton de Sidon, des Denys de Syracuse, des Philippe de Macédoine, avaient trouvé en lui un peintre attentif et sévère. Jamais encore l'observation des mœurs individuelles n'avait occupé tant de place dans un ouvrage historique.

L'étendue des recherches et du savoir, chez Théopompe comme chez Éphore, était évidemment fort grande. Polybe lui reconnaît, en outre, une intelligence de la politique, sinon de la guerre, supérieure à celle d'Éphore. Ce que les anciens lui reprochent le plus vivement, c'est d'avoir aimé à dire du mal de tout le monde (*maledicentissimus scriptor*, dit Cornélius Népos, qui ne fait qu'exprimer à cet égard l'opinion générale). Il est certain qu'un écrivain doué du génie de l'invective, et formé par une éducation plus oratoire que scientifique, était exposé à voir trop souvent les choses du mauvais côté, et à blâmer pour le plaisir de blâmer. Mais il ne serait peut-être pas juste d'accepter sur ce point le jugement des anciens sans quelques réserves. Denys d'Halicarnasse lui-même fait observer que, s'il a passé pour le plus médisant des historiens, c'est en partie parce qu'il était l'un des plus clairvoyants. Théopompe était un psychologue ; il aimait à chercher les secrets mobiles des actions ; il étudiait la vie privée des hommes d'État ; il ouvrait les replis de leur âme. Il fut, à beaucoup d'égards, un prédécesseur de Tacite. Les psychologues, en histoire, sont rarement optimistes. Ce qu'on peut admettre,

il est vrai, c'est qu'il abondait parfois dans son propre sens, et que le plaisir de tonner contre les vices put l'entraîner à multiplier un peu trop dans son livre des peintures morales où sa vanité, qui fut immense, trouvait si bien son compte.

Comme écrivain, Théopompe avait les qualités de l'école d'Isocrate : élégance, nombre, netteté de la composition ; et aussi ses défauts : amour intempestif et immodéré de la phrase bien faite, infatuation sophistique un peu ridicule. Il y ajoutait une qualité toute personnelle de passion et de véhémence par laquelle, selon Denys, il s'approchait parfois de Démosthène. D'assez longs fragments sur la cour de Philippe nous donnent l'idée de cette véhémence, qui ne manque pas d'éclat, mais dont l'âpreté injurieuse nous paraît, à vrai dire, convenir mieux au pamphlet qu'à l'histoire. Un autre fragment, sur la pompe qui accompagna l'expédition d'un roi de Perse (Artaxerxès Ochos?) en Égypte, est d'une magnificence vraiment pittoresque ; ce que nous serions tentés d'y blâmer, c'est encore le tour oratoire et la solennité de la période. Tous ces élèves d'Isocrate sont décidément trop éloquents. Combien la naïveté curieuse d'Hérodote, combien le sérieux et la gravité de Thucydide sont supérieurs à toutes ces périodes harmonieuses et grandiloquentes ! Malgré leur savoir et leur talent, Éphore et Théopompe sont engagés dans une mauvaise route. Le règne de la rhétorique est commencé. L'histoire, à peine arrivée au sommet, touche à la décadence.

7. Les auteurs d'Atthides; Énée le Tacticien. — Nous aurions terminé le tableau de son évolution au IVe siècle, si nous n'avions encore à mentionner d'un mot quelques successeurs attardés des logographes, qui composèrent, dans la première moitié du siècle, sous le nom d'*Atthides*, des chroniques athéniennes, probablement assez analogues à celles d'un Hellanicos. Clitodème et Phanodème, auteurs de ces *Atthides*, servent d'intermédiaire entre les vieux logo-

graphes et les érudits qui, au IIIe siècle, reprirent ce genre et lui donnèrent une vie nouvelle.

Mentionnons aussi, à côté des historiens proprement dits, un homme qui fut surtout un technicien militaire, mais qui avait emprunté aux historiens les matériaux de ses études. Nous possédons, sous le nom d'Énée (le même peut-être que cet Énée de Stymphale dont il est question dans les *Helléniques*), un traité sur la défense des places qui est un extrait d'un ouvrage plus étendu sur la stratégie, composé vers le milieu du IVe siècle. Ce petit ouvrage, rempli de souvenirs personnels et d'exemples puisés dans la lecture de Thucydide et de Xénophon, est intéressant même pour les profanes. Comme il est écrit en dialecte attique (bien que son auteur fût peut-être Arcadien), il se rattache assez naturellement aux ouvrages historiques dont il vient d'être question dans ce chapitre.

CHAPITRE XIX

LA PHILOSOPHIE ATTIQUE

SOMMAIRE

I. Les disciples de Socrate. — II. Xénophon; sa vie et ses œuvres: caractère général de son talent. — III. Ses écrits socratiques. — IV. Ses écrits politiques et militaires. — V. Ses écrits historiques. — VI. Conclusion; la *Cyropédie*. — VII. Platon; sa vie et son œuvre. — VIII. La doctrine platonicienne. — IX. L'art du dialogue dans Platon. — X. Les personnages et les caractères. — XI. Le style de Platon. — XII. La composition des dialogues. — XIII. L' « Académie » après Platon. — XIV. Aristote; sa vie; immensité de son œuvre. — XV. Principes de la philosophie d'Aristote. — XVI. Coup d'œil sur l'ensemble de ses ouvrages, classification sommaire. — XVII. De quelques théories d'Aristote. — XVIII. Aristote écrivain; conclusion. — XIX. Le « Lycée » après Aristote; Théophraste.

1. Les disciples de Socrate. — En dehors des interlocuteurs de rencontre avec lesquels il engageait des discussions, Socrate avait réuni autour de lui un groupe de compagnons fidèles, des jeunes gens pour la plupart, qui aimaient sa causerie et essayaient de se pénétrer de ses idées. Ce n'étaient pas des « disciples » (μαθηταί) au sens propre du mot, ou du moins Socrate ne voulait pas qu'on les appelât ainsi, car il n'avait, disait-il, rien à leur enseigner, ne sachant rien lui-même, sinon son ignorance : mais c'étaient des amis et des familiers, avec lesquels il cherchait en commun la vérité (οἱ ἑταῖροι, οἱ συνόντες, οἱ ὁμιληταί). Parmi ces compagnons (que nous appellerons,

malgré tout, des disciples), les uns aimaient surtout sa personne, d'autres sa méthode dialectique, d'autres sa doctrine morale. Plusieurs ont été des fondateurs d'école. D'autres n'ont été que des écrivains ayant subi personnellement l'influence du maître. Quelques-uns enfin, comme Criton ou Chérédème, se sont contentés de vivre à ses côtés, et, n'ayant rien écrit, échappent à l'histoire de la littérature.

Platon est le plus illustre des fondateurs d'école. Mais d'autres encore tiennent une grande place dans l'histoire de la philosophie grecque. Ce sont : Phédon, fondateur de l'École d'Élis ou d'Érétrie ; Euclide, fondateur de l'École de Mégare; Antisthène, le chef des Cyniques; Aristippe, qui fonda l'École cyrénaïque. — On attribuait à Phédon et à Euclide quelques dialogues, mais peu nombreux, et l'authenticité n'en paraissait pas incontestable : il ne nous en reste à peu près rien. — Antisthène fut un écrivain fécond et remarquable. Il avait composé des commentaires sur Homère, aujourd'hui perdus; des discours sophistiques, dont il nous reste deux échantillons probablement authentiques (discours d'Ajax et d'Ulysse dans la dispute relative aux armes d'Achille[1]), mais en somme de peu d'intérêt; enfin une quarantaine d'ouvrages philosophiques, dont un assez grand nombre de dialogues. Il y développait la doctrine cynique : vanité de toute science fondée sur des idées générales, nécessité de la vertu pratique ou sagesse, qui consiste à s'affranchir de tous les besoins. Les écrits d'Antisthène étaient considérés par les anciens comme des œuvres littéraires de grand mérite ; on y trouvait, semble-t-il, de l'éloquence et de l'esprit; nous ne pouvons plus en juger. — Aristippe, de Cyrène, avait aussi beaucoup écrit[2] On sait qu'il faisait du plaisir la fin de la vie, mais il voulait

1. Publiés par Blass, à la suite de son edition d'Antiphon (Bibl Teubner).

2. Fragments dans Mullach (Bibl. Didot), *Fragmenta philosophorum græcorum*. ' XI, p. 274 et suiv.

que la recherche du plaisir fût raisonnable. Il avait expliqué sa doctrine dans des dialogues dont nous ne savons à peu près rien.

D'autres disciples de Socrate, sans être devenus des chefs d'école, ont été des écrivains philosophes. Le plus remarquable de ce groupe était Eschine, fils de Lysanias, moitié rhéteur et moitié philosophe, dont les dialogues socratiques, au nombre de sept, eurent une grande réputation : il reproduisait avec tant de vérité le ton de la conversation de Socrate, que Ménédème d'Érétrie, son ennemi, l'accusait d'avoir volé ses dialogues à Socrate lui-même, avec la complicité de Xanthippe ; on ne pouvait faire un plus bel éloge de son talent. Ses écrits nous sont aujourd'hui tout à fait inconnus [1].

Rangeons enfin dans un groupe voisin deux autres écrivains qui n'ont été que des demi-philosophes, mais qui occupent dans l'histoire de la littérature une place éminente : Isocrate, que nous retrouverons plus loin avec les orateurs, et Xénophon, qui, bien que polygraphe, est assez moraliste et assez profondément socratique pour obtenir une place parmi les philosophes, ou du moins tout près d'eux.

2. Xénophon : sa vie et ses œuvres ; caractère général de son talent [2]. — Xénophon, fils de Gryllos, naquit dans le dème attique d'Erchia, probablement entre 430 et 425. On raconte qu'il entendit les leçons de Prodicos. Mais il s'attacha surtout à Socrate, dont l'action sur lui fut profonde. Diogène Laërce rapporte ainsi l'origine de ces relations : un jour, Socrate rencontre le jeune Xénophon, qu'il

1. Fragments recueillis par Hermann, *De Æschinis Socratici reliquiis*, Gœttingen, 1850.

2. Bibliographie :

Éditions générales : Bibl. Didot, Paris, 1839; Sauppe, Leipzig (Bibl. Tauchnitz, 1867-1870; Dindorf, Leipzig (Bibl. Teubner), plusieurs fois réimprimée. — Editions particulières : *Mémorables*, de Breitenbach (Weidmann), de Gilbert (Teubner); *Anabase*, de Vollbrecht (Teubner); *Cyropédie*, de Hertlein (Weidmann), de A. Hug (Teubner); *Economique*, de Ch. Graux, Paris (Hachette),

ne connaissait pas; il remarque son beau visage, qui respirait l'honnêteté; lui barrant la route avec son bâton, il lui demanda où l'on achetait les choses nécessaires à la vie. « Au marché », dit Xénophon. — « Et pour devenir honnête homme, où faut-il aller? » — Xénophon ne sut que répondre. « Suis-moi donc », reprit Socrate. L'anecdote est jolie, sinon vraie.

En 401, au moment où Cyrus préparait son expédition contre son frère, un ami de Xénophon, le Béotien Proxène, qui se préparait à prendre part à l'expédition, l'engagea à l'accompagner. Xénophon, jeune, actif, aventureux, fut tout de suite conquis. Il demanda pourtant conseil à Socrate, qui l'engagea à interroger l'oracle de Delphes. Xénophon nous a raconté lui-même comment il eut l'art de poser sa question au dieu de manière à obtenir la réponse qu'il voulait. Il partit donc, sans être « ni général, ni officier, ni soldat », en simple amateur, curieux de voir de près un monde nouveau et une expédition militaire intéressante. On sait comment les circonstances firent de lui peu à peu le véritable chef des Dix-mille, et comment il dirigea leur retraite.

Redevenu libre, Xénophon rentra en Grèce, et probablement à Athènes. Mais il n'y resta pas longtemps. En 396, Agésilas fut chargé de continuer la guerre contre Pharnabaze : Xénophon l'accompagna en Asie-Mineure. Puis, quand le roi de Sparte fut rappelé en Grèce par sa patrie, menacée par une coalition des Thébains et des Athéniens, Xénophon le suivit encore, et il assista ainsi, dans les rangs spartiates, à la bataille de Coronée, où ses compatriotes combattaient Agésilas. Dans la Grèce du IVe siècle,

1878. — Trad. françaises de Pessonneaux (Charpentier) et de Talbot (Hachette).

A consulter :

Letronne, article *Xénophon*, dans la *Biographie universelle* (vieilli sur quelques points); Hartman, *Analecta Xenophonea*, et *Analecta Xenoph. nova*, Leyde, 1887 et 1889.

les guerres entre cités étaient un peu des guerres civiles ; un aristocrate athénien faisait volontiers alliance avec Lacédémone : il est probable que Xénophon se considérait comme plus étroitement lié à la personne d'Agésilas qu'à la démocratie athénienne, et que ce qui nous paraît un crime contre Athènes lui sembla, comme à beaucoup de ses contemporains, un acte assez naturel.

Vers le même temps, il fut frappé par sa patrie d'un décret d'exil. On a beaucoup discuté sur la date exacte et sur les causes de cet exil. Il semble qu'il fut motivé par la part prise par Xénophon à l'expédition contre Pharnabaze, qui était alors l'allié d'Athènes. Quoi qu'il en soit, privé de ses biens, obligé de vivre hors de sa patrie, Xénophon se rendit dans le Péloponnèse, où les Lacédémoniens lui donnèrent un riche domaine près de Scillonte, dans la plaine d'Élis. Xénophon y vécut de longues années, avec sa femme et ses deux fils, Gryllos et Diodore. Il y passait son temps, dit Diogène Laërce, à chasser, à recevoir ses amis et à écrire ses ouvrages. Lui-même nous a laissé une jolie peinture de son domaine, avec ses grands bois et son petit temple dédié à Artémis[1]. Il dut le quitter en 371, à cause d'une guerre entre Sparte et Élis. Il se retira alors à Lépréon, puis à Corinthe.

On ne sait s'il revint à Athènes. Ce qui est sûr, c'est que le décret d'exil finit par être rapporté, sans doute vers 365. A ce moment, Athènes et Sparte tendaient à s'unir contre Thèbes. En 362, les deux fils de Xénophon figurèrent dans les rangs de la cavalerie athénienne qui combattit à côté des Spartiates à Mantinée. On sait comment Gryllos périt sur le champ de bataille : cette mort glorieuse, célébrée dans de nombreux écrits contemporains, scellait, pour ainsi dire, la réconciliation définitive de Xénophon et de sa patrie. Il survécut à son fils une dizaine d'années, selon toute vraisemblance.

1. *Anabase*, V, 3, 8-13.

Xénophon laissa de nombreux ouvrages, sur des sujets très divers et de formes très différentes. Ne parlons ni de la *République d'Athènes*, qui ne peut être de lui, ni du traité *De la Chasse*, dont l'authenticité est au moins douteuse[1]. Restent une douzaine d'écrits, dont plusieurs très importants. Les uns se rapportent à Socrate (*Apologie*, *Mémorables*, *Banquet*); d'autres à la vie active du soldat et du chef d'armée (*Anabase*, *Hipparque*, *De l'Équitation*, *Cyropédie*); d'autres à la vie de famille et à celle de la cité (*Économique*, *République de Sparte*, *Hiéron*, *Revenus*); d'autres enfin à l'histoire (*Agésilas*, *Helléniques*). La plupart semblent avoir été composés à Scillonte ou dans les dernières années de la vie de Xénophon. Quelle que soit d'ailleurs la date de chacun d'eux, l'unité essentielle de l'inspiration y est partout visible.

Xénophon est un échantillon parfait du καλὸς κἀγαθός, de l' « honnête homme » tel que le concevait l'esprit athénien à la fin du v^e^ siècle : riche, bien né, vigoureux, ami d'une existence active, d'âme saine et bien équilibrée, d'esprit judicieux, sans vifs élans; mais raisonnable, soucieux de bon ordre et d'harmonie, cultivé d'ailleurs autant qu'un Athénien de bonne naissance pouvait l'être au temps des sophistes et de Socrate. A ce fonds essentiel et général, ajoutons une disposition plus particulière, très forte chez Xénophon : le goût de raisonner sur ses actions et d'en disserter. Il aurait pu, dans d'autres circonstances, ne pas écrire; mais on ne se représente pas Xénophon silencieux, ne répandant pas sur son entourage les théories que la vue des choses lui inspire. Il a le génie

1. Le traité *De la Chasse* est d'un intérêt médiocre. L'écrit sur la *République d'Athènes* est, au contraire, fort remarquable. C'est l'œuvre d'un aristocrate clairvoyant qui, durant la première moitié de la guerre du Péloponnèse, expose avec une rare finesse la logique profonde de la politique suivie par la démocratie athénienne, et la loue de son sens pratique tout en la condamnant au fond. Le texte est mutilé par endroits, mais l'ensemble présente le plus vif intérêt. On voudrait connaître l'auteur de l'ouvrage.

de la dissertation et de l'enseignement. S'il n'avait pas connu Socrate, ce goût se fût exercé avec moins de méthode, mais c'est à peine s'il eût été moins fort. Xénophon trouva chez Socrate, outre une morale religieuse et pratique qui convenait parfaitement à son âme, un procédé de dialectique qui lui révéla son propre talent et qu'il pratiqua aussitôt lui-même avec une facilité copieuse et lucide, conforme à sa nature de professeur disert. Et, par-dessus tout cela, il y avait chez lui autre chose encore : un coin de chimère et de romanesque. Son goût de la théorie, de la belle ordonnance raisonnable, ne se satisfait pleinement que dans des constructions idéales où les côtés pratiques de son esprit se combinent avec une liberté entière d'imaginer. Il s'arrête peu à la complexité des choses. Il est optimiste et un peu naïf. Il y a chez lui du Bernardin de Saint-Pierre et du Fénelon ; il est l'homme des harmonies providentielles, des Salentes idéales, des Sésostris imaginaires; et d'ailleurs il disserte comme Mentor.

Son art s'adapte à sa nature intellectuelle avec une parfaite justesse et la traduit très fidèlement. Xénophon n'est pas un artiste de premier ordre, mais il y a bien de l'agrément dans cette netteté ingénieuse, dans cette absence de toute prétention, *jucunditas inaffectata*, selon le mot de Quintilien, où l' « honnête homme » achève de se révéler, avec un atticisme de bon aloi.

Les puristes ont noté dans son langage quelques formes qui lui sont particulières : c'est que Xénophon, né dans un dème rustique, éloigné d'Athènes pendant la plus grande partie de sa vie, ne suit pas tout à fait la mode du jour : il parle un attique très légèrement teinté d'archaïsme campagnard. Sa phrase est d'une simplicité très élégante, avec plus de fermeté que chez Hérodote et un art moins délicat que chez Lysias. C'est la phrase *parlée* d'un esprit lucide, plus occupé des choses que des mots, et qui excelle à mettre ses idées en bon ordre. Il procède sans cesse par analyses ; il énumère

toutes les parties d'un tout, avec une douceur un peu lente parfois, mais très claire et très agréable. Parfois, il en marque le rapport par la symétrie extérieure des mots, mais légèrement, sans appuyer, ou même d'une manière un peu superficielle. Dans les passages où il veut mettre plus de vigueur, c'est surtout à Prodicos qu'il semble demander des leçons. — La composition, chez Xénophon, est comme la phrase, ordonnée, facile, lucide, sans beaucoup de concentration ni de vigueur. Il juxtapose plus qu'il n'organise. Ses dissertations, imitées de Socrate, sont aisées et lumineuses, avec peu d'éclat et quelques longueurs. Dans l'art oratoire, ces qualités donnent naissance à une éloquence insinuante, très persuasive, qui s'adresse à la raison plus qu'au sentiment, qui fait appel à l'intérêt pratique plus qu'aux passions généreuses, aux faits plus qu'aux idées, mais qui est de nature à déterminer de sages résolutions : les discours qu'il adresse aux Dix-mille, dans l'*Anabase*, sont, à ce point de vue, d'excellents modèles. — Il ne faut demander à ses récits ni pathétique profond, ni vif éclat, ni intensité de vie, ni précision scientifique supérieure; mais tout ce que peut donner d'agrément à une narration la netteté du coup d'œil, un choix judicieux du détail à mettre en lumière, la clarté de l'ordonnance, un mouvement facile et doux, tout cela se rencontre dans maint récit de Xénophon. L'*Anabase* et la *Cyropédie* en contiennent de nombreux exemples. S'il veut aller plus loin, s'il veut faire œuvre de poète dramatique en mettant en scène des personnages fictifs ou réels, un Socrate, un Hiéron, ou des héros de roman comme quelques-uns de ceux de la *Cyropédie*, il reste agréable, mais il ne s'élève pas jusqu'à l'art vraiment créateur. Xénophon n'a pas le don dramatique par excellence, qui est de donner la vie à des êtres distincts de sa propre personne. Tous ses personnages, même Socrate, prennent un peu de sa ressemblance, et tous, d'ailleurs, à des degrés divers,

manquent de véritable vie : ils sont abstraits et dissertent trop. Quelques physionomies pourtant sont esquissées çà et là avec grâce, par exemple celle de Cyrus enfant, dans la *Cyropédie;* mais ce n'est jamais qu'un trait léger et fugitif.

3. **Les écrits socratiques de Xénophon.** — Le personnage de Socrate figure dans l'*Apologie*, les *Mémorables*, l'*Économique* et le *Banquet*. Mais l'*Économique*, bien que rattaché de bonne heure aux *Mémorables*, appartient en réalité à une inspiration différente et plus personnelle; nous en parlerons plus loin. Quant à l'*Apologie*, qui a peut-être fait partie d'une première rédaction des *Mémorables*, c'est un écrit de peu d'importance. Restent le *Banquet* et les *Mémorables*.

Le *Banquet* semble avoir été composé par Xénophon comme une sorte de réponse au *Banquet* de Platon, avec la prétention d'être plus vrai. Le cadre en est d'ailleurs fictif : car l'occasion du récit se rapporte à l'année 421, c'est-à-dire à une date où Xénophon n'a pu être témoin de la scène, ni surtout capable d'en garder le souvenir. La discussion roule sur l'amour, comme dans le *Banquet* de Platon. On y trouve de jolis détails, notamment la description de l'hyporchème qui termine le festin; mais, pour apprécier pleinement cet aimable écrit, il faut commencer par oublier l'autre *Banquet*, moins fidèle peut-être à la stricte vérité des faits, mais le seul qui subsiste pour jamais dans la mémoire de la postérité.

Les *Mémorables* sont la pièce capitale dans le groupe des écrits consacrés à la mémoire de Socrate. Si l'on en détache quelques chapitres qui font double emploi ou qui rompent la suite des idées, et qui proviennent sans doute, avec mainte altération de détail, d'une double rédaction de l'ouvrage, le plan en est simple. Au début, dans une sorte de préface, Xénophon répond aux griefs positifs des accusateurs, non seulement à ceux d'Anytos et de Mélétos, mais aussi à

ceux d'un sophiste, un certain Polycrate, qui venait, six ou sept ans après la mort de Socrate, d'attaquer sa mémoire. Après cette réfutation sommaire, il entreprend de substituer à l'image fausse qu'on a donnée de Socrate un portrait véridique. En quelques pages, il rappelle ce que fut sa vie. Ensuite, dans la plus grande partie de l'ouvrage, il fait connaître, au moyen de dialogues, l'enseignement de Socrate sur la piété, sur la tempérance, sur les principales vertus, sur les arts utiles et sur la science dialectique. Une brève conclusion termine l'ouvrage. Il n'est pas douteux que tous ces dialogues, que Xénophon nous donne comme émanés de Socrate, ne soient en réalité des restitutions assez libres. Pour bien connaître Socrate, il est donc indispensable de les contrôler à l'aide de Platon. Ils n'en ont pas moins, à ce point de vue même, une valeur documentaire considérable. Ils nous font d'ailleurs connaître Xénophon. La manière dont les doctrines de Socrate s'y rétrécissent, s'y dessèchent, s'y ramènent au point de vue utilitaire, caractérise à merveille Xénophon lui-même. La métaphysique religieuse y tient peu de place. La dialectique n'y est guère qu'une méthode de conversation fine et précise, un procédé d'éloquence insinuante. L'art militaire, en revanche, y tient une place disproportionnée. Enfin une certaine bonté et tendresse de cœur, dans les entretiens relatifs à la famille, lui inspire des pages vraiment exquises, dont Xénophon, sans aucun doute, mérite de recueillir en partie l'honneur à côté de Socrate, car on y retrouve l'esprit de l'*Économique*.

4. Les écrits militaires et politiques de Xénophon. — L'idéal politique de Xénophon est à la fois militaire et familial. Ses idées sur le rôle d'un général ou d'un père de famille sont comme la préface de ses idées sur l'organisation de la cité. Il est donc naturel de réunir en un même groupe les nombreux écrits où il a touché à tous ces sujets.

Dans l'*Anabase*, sous forme de mémoires militaires, dans

la *Cyropédie*, sous forme de roman historique, Xénophon a très nettement défini son idéal du chef d'armée : le vrai général est brave, vigoureux, habile aux stratagèmes, fécond en ressources ; mais, avant tout, c'est un conducteur d'hommes ; c'est une intelligence et une volonté ; c'est un orateur à la parole persuasive, capable de faire passer son âme, pour ainsi dire, dans la foule de ceux qui l'écoutent, et de leur rendre l'obéissance facile en la rendant volontaire. Comme Socrate, le vrai général, celui qui a l'âme « royale », n'attend rien que de la persuasion : ou du moins, s'il a recours à la force, c'est seulement en dernier ressort et par exception, quand la parole est impuissante. Or, pour qui sait s'y prendre, la parole est rarement impuissante, à la double condition qu'elle soit d'abord raisonnable et qu'elle tire en outre son autorité d'une confiance fondée sur des actes. Cette philosophie du commandement militaire inspire tous les écrits de Xénophon sur ce sujet : elle se retrouve même souvent dans les autres, à l'occasion. Jointe aux connaissances précises de l'homme du métier, elle ajoute du prix au petit ouvrage technique qui est intitulé l'*Hipparque*. C'est une sorte de discours adressé par Xénophon à un ami qui vient d'être chargé du commandement de la cavalerie athénienne. Ses conseils, qui dénotent l'expérience et l'autorité d'un homme déjà reconnu comme un maître en ces matières, portent sur le recrutement des cavaliers, sur le gouvernement de la troupe, sur les exercices, enfin sur la manière de faire la guerre avec de la cavalerie. Deux ou trois détails surtout sont caractéristiques de l'esprit de Xénophon : il veut que le chef inspire l'amour et la confiance à sa troupe, qu'il soit attentif à tous les détails dès le temps de paix, enfin qu'il soit pieux, pour gagner la faveur des dieux. On sent aussi l'artiste dans l'admiration que lui cause une belle troupe de cavaliers. Même sentiment dans le petit traité *De l'Équitation :* au milieu des détails techniques et précis sur un art qu'il possédait à merveille, il a

des passages charmants sur la beauté du cheval bien en main et qui s'enlève, ou sur la ressemblance d'un cavalier habile avec les images équestres des dieux et des héros, telles que les sculptait, par exemple, un Phidias. Nous reviendrons tout à l'heure sur la *Cyropédie* et sur l'*Anabase*, où il a mis autre chose encore que son idéal du chef d'armée.

Avec le métier des armes, la grande école pratique de l'homme d'État, aux yeux de Xénophon, c'est la famille. Bien gouverner une maison ressemble à gouverner une cité. L'*Économique* développe ses vues à ce sujet. C'est Socrate qui est censé le principal personnage du dialogue, mais Socrate s'efface en réalité derrière Ischomaque, dont il rapporte les paroles, et qui n'est lui-même que le prête-nom de Xénophon : sur l'agriculture ou même sur la direction d'une maison, Socrate, qui ne sortait jamais d'Athènes et qui vivait sur la place publique, en savait moins, évidemment, que le propriétaire du domaine de Scillonte. Malgré quelques pages d'une dialectique un peu sèche, l'*Économique* est un des plus délicieux écrits de Xénophon. Nulle part, il n'a mis davantage de lui-même, et de ses qualités les plus aimables : sentiment élevé des devoirs et des joies de la famille, douceur affectueuse et persuasive, goût d'une existence saine et simple. Il aime avec passion l'objet dont il parle, la vie des champs, dans un cadre d'affections honnêtes et d'activité réglée. Son héros, Ischomaque, ne rêve pas devant la beauté de la nature, comme un Virgile ; il ne s'endort pas dans la quiétude épicurienne d'un Horace, heureux de quitter pour quelque temps les tracas de la ville. Ischomaque aime l'agriculture parce que c'est un art utile, digne d'un homme libre, qui l'occupe sans l'absorber, et qui exige plus de qualités morales que de connaissances techniques. Ischomaque sait gouverner sa maison : il sait se faire aimer de sa femme et respecter de ses esclaves. La manière dont il a fait l'éducation de sa femme est racontée

d'une manière exquise. Elle avait quinze ans et ne savait rien. Il a commencé par prier les dieux avec elle, pour lui donner confiance. Alors seulement il s'est mis à l'instruire, à la diriger avec raison et douceur, heureux de lui expliquer ses devoirs et de la voir si empressée à les remplir. « Une de tes fonctions, qui peut-être ne te plaira pas, sera de veiller sur tes serviteurs malades, et de travailler à les guérir. » — « Que dis-tu ? reprend la jeune femme ; je n'aurai pas d'occupation plus agréable, puisqu'ils me sauront gré de mon dévouement et me seront plus attachés qu'auparavant. » Les esclaves, en effet, dans la maison d'Ischomaque, sont considérés comme des hommes. Ce n'est pas lui qui vendrait durement les vieux esclaves avec les vieux chevaux et les vieux fers, selon le précepte de Caton. S'il trouve de la raison chez un esclave, il le traite en homme libre[1]. Il y a peu d'écrits qui fassent plus d'honneur que l'*Économique*, non seulement à Xénophon, mais à la civilisation athénienne en général.

Cet amour de l'ordre et de la raison, si fort chez Xénophon, ne pouvait guère trouver satisfaction dans la vie tumultueuse et passionnée de la démocratie athénienne. Comme Socrate, il avait peu de respect pour les assemblées populaires[2]. Bien qu'il paraisse avoir été d'avis que les hommes éclairés devaient affronter la vie politique[3], bien qu'il ait lui-même, à la fin de sa vie, écrit le traité *Des Revenus* pour donner à sa patrie de sages conseils sur l'administration de ses finances, il est clair que son idéal était fort éloigné de l'image que lui offrait la cité démocratique de son temps. Il le trouvait plutôt à Sparte, comme beaucoup d'aristocrates athéniens ; mais Sparte même, à la considérer sans illusions, était loin de le satisfaire. Le traité *De la République de Sparte* est bien moins un portrait fidèle qu'un

1. *Économ.*, 14, 9.
2. *Mémor.*, I, 2, 9-10. Cf. III, 5.
3. *Mémor.*, III, 7

portrait idéalisé. Ce qu'il vante, dans ce petit ouvrage, ce sont les lois de Lycurgue sur l'éducation, les repas communs, la gymnastique, l'absence de commerce et d'industrie, le respect des lois et des magistrats, les institutions militaires surtout, qui font une armée si aguerrie et si disciplinée. Mais il avoue lui-même, dans un curieux épilogue, que la Sparte qu'il vient de décrire n'existe plus, et qu'en somme il a fait un rêve. C'est un rêve aussi que le dialogue intitulé *Hiéron*, et toute la *Cyropédie*. Dans le *Hiéron*, il explique comment un tyran même peut faire son propre bonheur en faisant celui de ses sujets. C'est le poète Simonide qui est censé faire entendre à Hiéron de Syracuse ces sages paroles, où l'on retrouve tout l'esprit ingénieux et le bon sens parfois un peu terre à terre de Xénophon. Il est visible, d'ailleurs, que le pouvoir d'un seul, pourvu qu'il s'exerce avec raison et douceur, ne lui déplaît nullement. Même idéal dans la *Cyropédie*. Au premier livre, voici le tableau de la ville des Perses où fut élevé le jeune Cyrus : une vraie Salente, avec sa « place de la liberté » (ἀγορὰ ἐλευθέρα), où s'élèvent le palais du roi et les tribunaux, mais d'où les marchands sont exclus, parce qu'ils troubleraient le bel ordre des exercices. Dans cette ville des Perses, chaque âge a son rôle, ses fonctions propres; une bonne éducation est la condition indispensable exigée pour toutes les charges de l'État. Dans les derniers livres, Cyrus organise son empire, fondé en partie sur la conquête. D'un bout à l'autre de l'empire, c'est la volonté du roi qui fait tout, mais avec sagesse, avec douceur, avec agrément même. L'empire des Perses est comme une grande armée au repos, dont Cyrus est le général. Il est d'ailleurs un général selon le cœur de Xénophon, c'est-à-dire libéral autant que possible, et demandant plus à la persuasion qu'à la force. Il n'est pas douteux que ce ne fût là, en dernière analyse, le terme suprême où tendait, en politique, la pensée du chef des Dix-Mille et du père de famille de Scillonte, exilé,

d'Athènes par la démocratie qui avait condamné Socrate.

5. **Les écrits historiques de Xénophon.** — L'*Anabase* est le récit de l'expédition (ἀνάβασις) des Dix-Mille, et notamment du grand rôle que Xénophon y avait joué. Ce sont donc des mémoires personnels en même temps qu'un ouvrage historique proprement dit. D'autres combattants de l'expédition, en particulier Sophénète de Stymphale, en avaient donné des récits, et Xénophon n'y tenait probablement pas la place à laquelle il croyait avoir droit; car divers historiens grecs qui puisaient à ces sources ont pu faire l'histoire de la campagne sans même le nommer. Xénophon donna donc, lui aussi, sa version des événements, et, comme il avait l'esprit didactique, il en profita pour exposer par le menu ses raisons d'agir en chaque circonstance, soit au cours du récit même, soit au moyen de discours adressés aux soldats. L'ouvrage, où Xénophon parlait de lui à la troisième personne, parut d'abord sous le pseudonyme de Thémistogène de Syracuse, qui n'était d'ailleurs qu'un voile léger, facile à percer. Quelle est la valeur historique de l'*Anabase*? Il est évident d'abord que les nombreux discours rapportés par Xénophon ont été refaits par lui avec une entière liberté, dans un dessein apologétique et didactique qui saute aux yeux. Dans les récits mêmes, on admettra sans peine que Xénophon, malgré son ton modeste et de bon goût, s'est appliqué à ne pas se laisser oublier. De tout cela résulte que l'*Anabase* est une œuvre d'un genre indécis, où tout ne saurait être pris au pied de la lettre. Mais, sous le bénéfice de ces réserves, il faut ajouter que c'est un chef-d'œuvre, et que partout, en somme, où le dessein d'apologie et d'enseignement n'avait pas occasion de se déployer, la vérité du fond comme l'intérêt des peintures ne méritent que des éloges. Dans les deux premiers livres, où Xénophon figure à peine personnellement, il raconte le départ des Grecs, la marche en avant avec Cyrus, la bataille de Cunaxa, la mort du

prince, puis l'assassinat de Cléarque et des autres généraux grecs. Tout cela est vif, rapide, élégant ; le récit de la bataille de Cunaxa est un des plus beaux récits de bataille de la littérature grecque, net et pittoresque, sans digressions ni enflure ; les portraits des généraux sont esquissés avec talent. Les cinq derniers livres racontent la retraite. Xénophon, dès lors, est toujours au premier plan. La scène où il se révèle pour la première fois à l'armée, après la nuit d'épouvante qui suit le massacre des généraux, cette scène où il relève les courages, est à la fois pathétique et simple. Puis ce sont les marches terribles à travers les montagnes de l'Arménie couvertes de neiges, l'arrivée à la mer, le retour, et, au milieu de tous ces événements dramatiques, les mécontentements, les soupçons, les velléités de révolte, toujours dominés par la parole raisonnable et persuasive de Xénophon. Qu'on diminue un peu, si l'on veut, le rôle personnel de Xénophon, il n'en restera pas moins que le fond des choses est vrai, qu'il est raconté avec un charme extrême, et que ce rôle même du général, s'il est un peu idéalisé, offre un intérêt d'enseignement psychologique et militaire très considérable.

L'autre grand ouvrage historique de Xénophon, ce sont les *Helléniques*. Nous ne parlerons pas de l'*Agésilas*, qui n'est qu'une sorte d'éloge oratoire dont tous les éléments essentiels sont tirés des *Helléniques* mêmes. L'objet de Xénophon, en écrivant les *Helléniques*, a été d'abord de continuer Thucydide. Dans les deux premiers livres, il raconte la fin de la guerre du Péloponnèse, et ce récit, sans avoir la profondeur vigoureuse de son modèle, est encore une fort belle œuvre. Puis il a entrepris de raconter les événements qui ont suivi la guerre du Péloponnèse ; et ainsi, de proche en proche, il est arrivé jusqu'à la bataille de Mantinée, en 362. Cette seconde partie, composée probablement à des époques différentes de la vie de Xénophon, va perdant peu à peu la netteté objective des

premiers livres. A mesure qu'il s'éloigne de Thucydide, il laisse son histoire prendre un caractère toujours plus sensible de souvenirs personnels, puis, à la fin, de prédication morale et politique, avec un souci moins grand de la chronologie, de la liaison exacte des faits, de la proportion des hommes et des choses, de l'impartialité nécessaire à l'historien. Il n'a que des éloges pour Sparte; il déteste Thèbes et Épaminondas, qu'il nomme à peine. Cela ne veut pas dire qu'on ne trouve partout, dans les *Helléniques*, des pages agréables; mais le déclin est incontestable dans les derniers livres. Bref, il ne faut pas juger les *Helléniques* comme un seul ouvrage : il faut mettre à part les deux premiers livres, qui sont excellents, et voir dans le reste une œuvre où la vieillesse de l'auteur se manifeste par des signes de plus en plus graves.

6. **Conclusion; la *Cyropédie*.** — Si l'on se demandait quel est l'ouvrage de Xénophon où il se montre à nous le plus complètement, où toutes les faces de son talent complexe se combinent et se résument de la manière la plus exacte, il faudrait sans doute nommer la *Cyropédie*. D'autres ouvrages de Xénophon peuvent être plus parfaits; aucun ne le montre mieux tout entier, avec sa passion pour l'art militaire, ses vues politiques, son art de disserter, de conter, de moraliser, et enfin sa veine secrète d'imagination sentimentale et romanesque. C'est une étrange erreur que celle de Rollin, qui prenait la *Cyropédie* pour une véritable histoire : cette prétendue histoire est une sorte de *Télémaque*. L'auteur prend Cyrus à sa naissance, et raconte d'abord son éducation : éducation idéale, dont on voit ensuite les conséquences se dérouler dans toute la vie de Cyrus, qui devient un général excellent, puis un parfait souverain. Nous n'avons pas à revenir sur les vues politiques et militaires qui sont l'âme de la *Cyropédie*. Signalons seulement, comme des morceaux très agréables et très curieux pour la connaissance de Xénophon roman-

cier, les scènes du premier livre, où il met en scène Cyrus enfant, et le passage célèbre des adieux d'Abradate et de Panthée [1]. Ici, Xénophon s'inspire d'Homère : il a voulu refaire à sa façon les adieux d'Hector et d'Andromaque. Mais il a voulu en même temps ajouter, à la beauté touchante des sentiments naturels, la grandeur morale de l'honneur entendu à la façon de Sparte et à la façon de la philosophie. Andromaque suppliait son époux de ne pas mourir; Panthée exhorte le sien à faire son devoir, quoi qu'il leur en coûte à tous deux. L'idée est vraiment belle, et elle est traduite avec éloquence; avec une éloquence qui n'a peut-être qu'un tort, dans la bouche de Panthée : c'est de rappeler trop exactement la parole constamment raisonnable, claire, un peu froide, de l'excellent moraliste que fut Xénophon.

7. Platon ; sa vie et son œuvre. — Platon n'est pas seulement le plus grand des socratiques: c'est un des maîtres éternels de l'art et de la pensée. Comme philosophe, il est le véritable fondateur de l'idéalisme. Comme écrivain, il est, avec Démosthène, quoique par des qualités différentes, le plus habile artiste qui ait manié la prose grecque, et, par conséquent, l'un des premiers entre les prosateurs de tous les temps [2].

Il naquit à Athènes, probablement en 428, d'une race très pure et très noble, qui croyait descendre du roi Codros. Il reçut une éducation remarquablement variée : outre la gymnastique et la musique, il apprit la peinture. Il se crut d'abord du goût pour la poésie et composa des dithyrambes,

1. *Cyropédie*, VI, 4.

2. **Bibliographie :**

Éditions générales : de Stallbaum (10 vol., Leipzig, Teubner), avec prolégomènes et commentaires en latin, plusieurs fois réimprimée de 1837 à 1877; de Hirtzig-Schneider (Bibl. Didot ; de C.-F. Hermann (Bibl. Teubner); de M. Schanz (Leipzig, Tauchnitz, 1875 et années suiv.), importante pour la critique du texte ; de John Burnet (5 volumes), Oxford, 1907. — Éditions particulières nombreuses ; à mentionner particulièrement celle

des œuvres lyriques, des tragédies. En même temps, il cherchait une culture scientifique supérieure auprès du philosophe Cratyle, disciple d'Héraclite. Mais, dès l'âge de vingt ans, il rencontra Socrate, auquel il s'attacha aussitôt sans partage. Cette première rencontre dut avoir lieu vers 408. Il eut donc huit ou neuf ans à jouir des entretiens de l'incomparable causeur. Nul doute qu'il ne lui ait donné durant cette période la plus grande partie de son temps. La vie politique ne pouvait l'attirer. Diogène Laërce dit qu'il avait la voix faible ; il manquait donc de la première qualité physique de l'orateur. Mais surtout son âme d'idéaliste était la moins propre qui se pût voir aux besognes contingentes et parfois grossières de la réalité. Au moment de la mort de Socrate, Platon était malade : il ne put assister aux derniers moments de son maître[1]. Le séjour d'Athènes devenait intolérable, sinon dangereux, pour tous les socratiques, qui se dispersèrent. Platon se rendit d'abord à Mégare, auprès d'Euclide. Puis, pendant les dix ou douze années suivantes, il fit de grands voyages : à Cyrène, en Italie, en Égypte. L'influence de ces voyages sur sa pensée fut considérable. A Cyrène, il vit le mathématicien Théodore, qui figure dans le *Théétète ;* en Italie, les pythagoriciens Philolaos, Archytas, Timée ; en Égypte, il sentit le mystère d'une civilisation très antique et très religieuse. Socrate, à qui Athènes suffisait, n'aurait pas eu même l'idée de ces voyages : Platon y trouva quelques-uns des éléments essen-

de la *République*, par Jowett et Lewis Campbell, Oxford, 1894, t celle du *Phédon*, par Couvreur. Paris, 1893.
Trad. françaises de Cousin, de Chauvet et Saisset.

A consulter ; Chaignet, *la Vie et les Écrits de Platon*, Paris, 1871 ; Grote, *Plato and the other companions of Socrates*, Londres, 1875 ; Ch. Huit, *la Vie et l'Œuvre de Platon*, Paris, 1893 ; A. Fouillée, *la Philosophie de Platon*, Paris, 1869 (2e édit., très augmentée, 1888) ; G. Milhaud, *les Philosophes géomètres de la Grèce*, Paris, 1900 ; Gomperz, *les Penseurs grecs ;* Rœder, *Platons philosophische Entwickelung*, Leipzig, 1905.

1. *Phédon*, p. 59, B.

tiels qu'il devait faire entrer dans la riche complexité de sa philosophie. Il avait environ quarante ans lorsqu'il fut appelé en Sicile pour la première fois par Denys l'Ancien, tyran de Syracuse, à l'instigation de Dion, beau-frère de Denys. L'honnêt Dion, ami des pythagoriciens de la Grande-Grèce, comptait sur Platon pour rendre la vertu aimable au tyran. Mais l'aventure finit par une brouille[1] Platon rentra dans Athènes et se mit à enseigner dans le gymnase de l'Académie. Socrate causait partout, au hasard de ses promenades. Platon prit l'habitude de rencontrer ses disciples et ses amis tous les jours au même endroit: l'enseignement de la philosophie commençait à s'organiser. L'Académie était d'ailleurs une réunion d'amis plutôt qu'une école proprement dite : on causait, on discutait avec le maître très librement; des festins philosophiques d'une sage frugalité donnaient de temps en temps au maître et aux disciples l'occasion de mettre en scène le *Banquet*[2]. Les disciples vinrent en grand nombre. Cet enseignement ne paraît avoir été interrompu, durant les quarante dernières années de la vie de Platon, que par deux autres voyages qu'il fit encore en Sicile, en 367 et en 361. Denys le Jeune avait succédé à Denys l'Ancien en 368; Dion, toujours plein de bonnes intentions, ne pouvait se consoler de son échec précédent; la seconde et la troisième tentatives ne réussirent pas mieux que la première. Platon mourut en 347. Il ne s'était pas marié. Ses biens finirent par revenir à son neveu et disciple Speusippe, qui, à son tour, légua cette fortune à ses disciples et fit ainsi de la maison de Platon la résidence définitive de l'École.

La collection platonicienne comprend quarante-deux dialogues et treize lettres, outre un certain nombre de définitions détachées. Ne parlons pas des *Définitions*, simple

1. Suivant la légende, Platon aurait même été vendu comme esclave et n'aurait recouvré la liberté que grâce à l'amitié d'un Cyrénéen, qui le racheta.

2. *Athénée*, X, p. 419, C-D.

compilation d'école sans intérêt, ni des *Lettres*, dont beaucoup sont insignifiantes et dont aucune n'est authentique. Quant aux dialogues, une douzaine déjà étaient rejetés par les critiques anciens, ou tout au moins soupçonnés d'être apocryphes. Quelques savants modernes ont essayé d'allonger la liste des dialogues suspects; rien de plus arbitraire, en général, que ces proscriptions. On peut dire, en somme, qu'une trentaine de dialogues, les plus importants à tous égards, sont mis à l'abri de tout soupçon, soit par les citations ou allusions d'Aristote, soit par le caractère intrinsèque de la pensée et du style : Platon nous est donc parfaitement connu. Ajoutons, chose curieuse, qu'il est du très petit nombre des écrivains grecs dont il ne semble pas qu'aucune œuvre se soit perdue depuis l'antiquité.

Il serait fort intéressant de pouvoir établir l'ordre chronologique des dialogues, ce qui permettrait de suivre l'évolution de la pensée platonicienne. A défaut des témoignages extérieurs, qui sont rares, on a cherché divers moyens de constituer cette chronologie; on s'est appuyé sur les allusions aux événements contemporains, sur le degré d'achèvement des diverses théories philosophiques, sur les renvois d'un dialogue à un autre, sur les caractères du style. Pour beaucoup de raisons, tous ces procédés sont fort insuffisants et ne donnent que des résultats très vagues. La seule chose tout à fait certaine, c'est que les *Lois* furent son dernier ouvrage, laissé par lui à l'état de brouillon et publié par un de ses disciples[1]. Pour les autres dialogues, il convient de ne pas être trop affirmatif. Quoi qu'il en soit, les traits essentiels de sa doctrine semblent s'être manifestés dès ses premiers écrits, aussitôt après ses grands voyages, et son art, malgré quelques variations secondaires, présente dans l'ensemble une physionomie assez fixe.

8. **La doctrine platonicienne.** — Nous n'avons pas à présenter un tableau complet de la philosophie de Platon, ni

1. Diog. Laërce, III, 37.

même à en donner un raccourci destiné spécialement aux philosophes. C'est seulement la littérature qui nous occupe, et les théories philosophiques ne font partie de la littérature que dans la mesure où elles apportent à la foule des « honnêtes gens » de nouvelles manières générales de penser, de nouvelles directions intellectuelles et morales. A ce point de vue, d'ailleurs, le rôle de Platon fut tellement considérable, qu'il est indispensable de le définir en quelques mots.

Comme philosophe, Platon continue Socrate, et en même temps, le dépasse en tous sens. Il garde la méthode dialectique de son maître, sa doctrine religieuse et morale. Mais il y ajoute une métaphysique complète, où des éléments empruntés à Héraclite, à Pythagore, aux géomètres, se combinent avec les créations de son propre génie en une synthèse hardie et magnifique. Comme Socrate, il analyse et définit dialectiquement les notions que l'esprit humain trouve en lui-même, celles du beau, du courage, du plaisir, de la justice. Comme Socrate encore, il croit aux causes finales et à la Providence. Mais voici la différence. Pour Socrate, l'idée générale, objet de la science, n'était qu'une conception de l'esprit. Pour Platon, un autre problème, tout métaphysique se pose aussitôt : à quelle réalité extérieure, objective, correspond la conception qui est dans l'esprit? Et il répond sans hésiter: l'idée générale, conçue par l'esprit, a une existence indépendante, absolue; c'est un être en soi, sans lequel toute connaissance, étant purement subjective, serait ruineuse et sans fondement. Le principe essentiel du platonisme, ce qui lui donne sa physionomie propre et ce qui en relie toutes les parties les unes aux autres, c'est la théorie des Idées. Le monde des Idées est seul réel. Ce que le vulgaire appelle la réalité n'est que l'image sensible des Idées éternelles. Ces Idées, d'ailleurs, sont d'ordre différent, selon leur degré de généralité. L'Idée suprême, celle qui embrasse toutes les autres, qui est la

source à la fois de toute existence et de toute science, c'est l'Idée du Bien.

La science consiste à connaître les Idées, qui se révèlent à la raison pure, affranchie des illusions des sens. Ceux-ci ne fournissent au vulgaire que des opinions (δόξαι), variables et incertaines comme les objets sensibles qui les produisent. La raison seule, en s'élevant par la dialectique jusqu'aux Idées, construit la science (ἐπιστήμη), qui est la possession d'une vérité solide et démontrable. La marche dialectique (πορεία διαλεκτική) conduit l'esprit, par degrés, de l'humble apparence sensible jusqu'à l'Idée correspondante, puis de celle-ci jusqu'à une plus haute, et ainsi de suite jusqu'à l'Idée suprême, qui est l'Idée du Bien. En dehors de la dialectique, il n'y a nulle science proprement dite.

Est-ce à dire, pourtant, que la dialectique suffise à tout ? Non. Platon semble croire, comme Socrate, que les dieux se sont réservé certaines connaissances ; et, comme Socrate aussi, il admet qu'ils peuvent en communiquer quelque chose à l'homme par une sorte d'inspiration. Le délire prophétique peut être une source de vérité. Platon est doué d'une imagination trop vive pour ne pas aimer le rêve, la libre fantaisie de l'âme essayant de dépasser par de poétiques hypothèses les limites de la science rigoureuse. Il aime les mythes pour leur beauté, pour les lueurs qu'ils projettent peut-être sur l'inconnaissable. Il proclame parfois qu'il y croit. Mais s'il arrive qu'il s'y complaise, il n'en est pas dupe : il sait à merveille et dit clairement que ces beaux mythes dont il s'enchante ne sont pas prouvés, que la foi n'est pas la science, et que s'il est permis de croire que les choses sont ainsi, il n'est pas permis de l'affirmer.

L'organisation du monde par le Démiurge, la création des dieux inférieurs, celle des âmes et des corps, celle des hommes et des animaux sur le modèle des Idées et par le moyen des nombres, toute cette cosmogonie merveilleuse

du *Timée* appartient au domaine du mythe, non de la science proprement dite. Platon a essayé de donner dans le *Phédon* une démonstration dialectique de l'immortalité de l'âme ; il admet aussi, par des raisonnements positifs, sa préexistence ; mais sur le sort ultérieur de cette âme immortelle, il n'a que des hypothèses et des croyances. Quelques-unes, chose curieuse, ont un caractère populaire très marqué. L'enfer du moyen âge est déjà chez Platon.

Le domaine par excellence de la dialectique, c'est en somme, pour Platon comme pour Socrate, la politique et la morale, c'est-à-dire la science pratique de la vie humaine. Les sciences naturelles proprement dites l'occupent peu. Il ignore presque Démocrite, son contemporain. Il s'attache avant tout, en véritable Athénien qu'il est, à l'homme vivant en société. Il est intéressant de considérer avec quelle puissance logique il plie ses conceptions politiques et morales à l'ensemble de son système. La raison pure, ici encore, doit dominer. Dans la vie pratique comme dans la science, il faut se régler sur les Idées. Il n'y a pas d'art véritable qui ne s'appuie sur une science correspondante, et comme la science n'existe que par la connaissance des Idées pures, c'est toujours, en définitive, à la dialectique qu'il en faut revenir. Politique et morale, d'ailleurs, sont étroitement liées ; les mêmes principes gouvernent l'une et l'autre. La cité est un être collectif analogue à l'individu, quoique plus complexe et plus grand. Ces deux sortes d'êtres ont les mêmes besoins et sont soumis aux mêmes lois. L'âme de l'homme ressemble à un char attelé de deux coursiers et que dirige un cocher. Le cocher, c'est la raison (νοῦς), qui voit la route à suivre, et qui dirige l'impulsion aveugle des coursiers θυμός et ἐπιθυμία, c'est-à-dire des passions nobles et des passions basses. La cité, comme l'individu, a besoin de se nourrir, de se défendre, de se gouverner. C'est à quoi tendent respectivement les passions

1. *Phèdre*, p. 246, B.

inférieures de l'ἐπιθυμία, les passions nobles du θυμός, et l'intelligence. Tout l'art du politique comme du moraliste consiste à établir dans cet ensemble multiple l'unité harmonieuse qui résulte d'une hiérarchie intelligente des divers éléments, de telle sorte que chacun d'eux fasse ce qu'il est apte à faire (τὰ αὑτοῦ πράττειν), sans usurper sur les attributions des autres. C'est cette harmonie judicieuse qui constitue proprement la justice dans l'État et dans l'individu. Comment faire prévaloir cette harmonie ?

Dans la République parfaite, les trois fonctions essentielles seront réparties entre trois classes distinctes : celle des artisans, des laboureurs, des marchands, chargés de pourvoir à la vie matérielle de l'État; celle des gardiens, chargés de le défendre ; celle des magistrats, chargés de le gouverner. Gardiens et magistrats sont désignés par une sélection attentive et préparés par une éducation spéciale à leur rôle propre. Nulle distinction d'ailleurs, à cet égard, entre les sexes : hommes et femmes ont les mêmes aptitudes, et peuvent être appelés aux mêmes fonctions, après une préparation identique. Reste à combattre l'intérêt personnel et l'intérêt de famille, qui pourraient détruire l'unité de l'État. Pour éviter ce danger, Platon supprime, dans les deux classes supérieures, seules chargées d'une part du gouvernement, l'intérêt personnel par la communauté des biens, et l'intérêt de famille par la communauté des femmes et des enfants. Ces enfants, qui n'ont pas de famille, sont élevés par l'État et pour l'État. La foule des guerriers n'a besoin que d'opinions vraies : une grave musique qui soumette l'âme au rythme, une gymnastique modérée qui assouplisse et discipline les corps, voilà pour eux le nécessaire. La science est réservée aux futurs magistrats, qui devront être des philosophes : la musique et les mathématiques les affranchiront peu à peu des illusions sensibles ; puis la dialectique leur ouvrira l'accès des Idées pures. Quant à Homère et aux poètes, qui ne sont que des imitateurs de

la réalité sensible, qui n'ont sur les dieux que des idées fausses et impies, on les chassera de la République [1].

Dans l'individu comme dans la cité, il s'agit de mettre chacune des parties de l'âme à son rang, et de lui faire accomplir sa fonction propre. C'est là l'objet de la morale. L'âme vertueuse est celle où la raison commande et où les passions obéissent. Cette âme-là est sage, courageuse, tempérante, et l'équilibre de ces vertus est ce qu'on appelle la justice. Elle est heureuse en même temps que juste. Le bonheur, aux yeux de Platon comme de Socrate, est la fin naturelle de la vie ; mais le bonheur ne va pas sans la vertu. L'âme vicieuse, fût-elle en possession de tous les biens sensibles, est malade et foncièrement malheureuse ; elle ne peut revenir au bonheur qu'en se guérissant, et c'est à quoi sert l'expiation. Le coupable est un sot. S'il n'expie pas volontairement dans ce monde, il sera forcé d'expier après la mort.

On voit la magnifique cohésion de toutes ces vues, profondes, ingénieuses, souvent sublimes, quelquefois paradoxales. Qu'il y ait, dans cette construction hardie, des intempérances de raisonnement purement verbal, des abus de dialectique qui en compromettent la solidité, c'est ce que nous n'avons ni à nier ni à examiner en détail. Il n'en est pas moins vrai qu'il y a dans cette philosophie de quoi enchanter à la fois le cœur et la raison. Pour admirer et pour goûter la philosophie platonicienne, il n'est pas nécessaire d'accepter au pied de la lettre la théorie des Idées. Il suffit de croire, avec Platon, que la région des sensations est inférieure, et qu'il faut tenir plus haut le regard de l'âme. Il y a du platonisme chez tous ceux qui s'attachent à l'idéal, à la raison pure, au devoir, au bien moral, plus qu'à l'intérêt et au plaisir, et qui mêlent un peu de rêve à leur idéal.

1. *Rép.*, X (notamment p. 606 et suivantes).

9. L'art du dialogue dans Platon. — Au service de sa philosophie, Platon a mis un génie d'écrivain qui ne redoute aucune comparaison et qui fait de ses dialogues des œuvres d'art achevées. Il faut cependant, à cet égard, prévenir toute confusion : si l'on s'attendait à ne trouver jamais, dans les dialogues, qu'une lecture facile et parfaitement agréable, on se tromperait. Platon ne vise pas essentiellement à plaire : il vise à instruire. Chaque fois que la dialectique proprement dite lui paraît nécessaire pour arriver à son but, il s'en sert, avec toute la rigueur, toute la minutie, toute la sécheresse que cette forme de discussion exige, dût-elle paraître rebutante aux profanes. Certains dialogues, comme le *Parménide* ou le *Philèbe*, sont d'une subtilité continue, bien capable de décourager un lecteur ordinaire. D'autres, au contraire, comme le *Protagoras*, sont d'une lecture aisée et charmante, parce que la dialectique y tient peu de place. Dans la plupart, il y a des parties difficiles et dures à côté d'autres qui sont exquises. Ce qui reste vrai, c'est que, dans l'ensemble, l'art tient chez Platon, presque malgré lui, autant de place que la science, et que certaines pages des dialogues sont parmi les plus belles qu'on ait jamais écrites. Il cherche avant tout, par raison de méthode et non d'art, à imiter la conversation dialectique de Socrate, la recherche du vrai par demandes et réponses. Mais, comme il est un merveilleux artiste, cette forme, purement méthodique en principe, s'anime sous sa main et devient vivante. Ce n'est pas en vain qu'il a lu Homère, Pindare, Sophocle, Aristophane, les mimes de Sophron, et qu'il est Platon. De même que sa philosophie est une synthèse originale des philosophies antérieures, son art résume et fond toutes les richesses de l'art grec. La dialectique, entre ses mains enchanteresses, devient dramatique et souvent lyrique ; la comédie s'y mêle, toute surprise d'être philosophique, morale, religieuse. Le dialogue, tel qu'il l'a exécuté, devient un genre

littéraire nouveau, quels qu'aient pu être ses prédécesseurs (un certain Alexamène de Téos, un Zénon d'Élée). A partir du jour où il eut écrit son premier ouvrage, une forme nouvelle de la beauté littéraire fut révélée.

10. **Les personnages et les caractères.** — Le plus souvent, dans les dialogues philosophiques ou littéraires de tous les temps, les interlocuteurs manquent de vie : ce sont des idées abstraites, des thèses qui s'opposent les unes aux autres, non des hommes qui se heurtent. Chez Platon, les personnages sont très nombreux et très vivants. C'est tout un coin de la vie d'Athènes que Platon nous montre, et l'un des plus amusants, le coin des disputeurs, de ces « cigales » philosophiques qui ne se taisent jamais : Socrate d'abord, qui, du matin au soir, ne quitte pas les gymnases, les promenades, l'agora, tous les endroits où il est sûr de trouver des interlocuteurs; sophistes dont c'est le métier de disputer sans cesse; jeunes gens avides de nouveautés; puis ceux qu'un hasard amène, un rapsode, un prêtre, un homme d'État, toujours prêts à causer, en véritables Grecs qu'ils sont. Ce petit monde, actif et curieux, est rendu avec une vérité saisissante.

Commençons par les adversaires. Ce ne sont pas seulement les théories des Protagoras, des Gorgias, des Prodicos, des Hippias, que Platon nous fait connaître : c est la physionomie individuelle de chacun, la nuance de son caractère, de son attitude, de son langage, soulignée, pour ainsi dire, par l'aspect extérieur du personnage. Le *Protagoras*, à cet égard, est admirable. Les grands virtuoses de la parole sont réunis chez Callias : Protagoras, d'abord, le roi des sophistes, entouré de disciples respectueux, qui lui font cortège, tandis qu'il arpente la cour d'entrée; Hippias d'Élis, assis sur un siège élevé au milieu des bancs plus bas de ses disciples; Prodicos de Céos, délicat et frileux, encore couché dans la petite chambre qu'on lui a préparée, mais dont la forte voix de basse domine de loin le mur-

mure des conversations. Et, quand la discussion s'engage, chacun y porte ses procédés caractéristiques : Protagoras, ses beaux récits et son ample éloquence ; Prodicos, ses distinctions subtiles ; Hippias, ses périodes sonores et creuses. Même vérité dans le *Gorgias*, où les trois portraits de Gorgias, de Polos et de Calliclès sont nettement distincts : Gorgias est un beau parleur qui, malgré son scepticisme théorique, tient aux convenances et ne va pas jusqu'au bout de ses théories ; Polos, plus jeune, a plus d'audace, plus d'imprudence surtout, mais une audace d'école, pour ainsi dire, et une griserie de dialectique qui recule devant certaines applications imprévues ; Calliclès, enfin, politicien et pratique, dédaigneux, au fond, de la philosophie, qu'il juge bonne pour les jeunes gens, hardi, cynique, spirituel, sans rien qui sente le pédant, une sorte d'Alcibiade ou de Critias, tire hardiment les conclusions qui font hésiter ses maîtres et représente la génération active formée par la sophistique. On pourrait allonger cette liste indéfiniment : il n'y a pas un sophiste des dialogues qui ne soit original et vivant. Tous sont comiques, et non pas simplement plaisants. Tous pourraient dire, comme l'Alceste de Molière :

> Par la sambleu ! Messieurs, je ne croyais pas être
> Si plaisant que je suis...

Et c'est justement là le vrai comique. Les personnages de Platon, comme ceux de Molière, comme le « bon Père » des *Provinciales*, sont naïvement ce qu'ils sont. Ils se croient très forts ; ils représentent la fausse science satisfaite d'elle-même, l'ignorance qui s'ignore. Ils se livrent en croyant se faire valoir, et, quand ils s'aperçoivent qu'ils sont dupes de leur adversaire, leur dépit ajoute à leur ridicule. Et cependant la comédie ne va pas jusqu'à la charge. Leurs idées et leurs arguments ne sont jamais affaiblis à plaisir un ennemi de mauvaise foi. Platon joue franc jeu, e Pascal, qui fait citer au bon Père les textes mêmes

des docteurs jésuites; comme Molière, qui met dans la bouche d'Oronte un sonnet applaudi d'abord par le parterre. On pourrait applaudir aussi les discours que Platon prête à Gorgias, à Protagoras, ou même à Prodicos et à Lysias. Ce ne sont pas des paroles déraisonnables : ce sont choses que les Athéniens applaudissaient tous les jours.

A côté des adversaires, les amis, très variés aussi, et très vivants. Sans les énumérer tous, il est facile de les grouper autour de trois ou quatre types qui les résument ou les représentent. — Il y a d'abord ce qu'on peut appeler le type « Phèdre » : le jeune Athénien, à peine éphèbe parfois, beau comme un Olympien, d'une curiosité insatiable, amoureux de discours, un peu honteux de sa passion et timide devant Socrate, prompt à rougir; riche ordinairement et de bonne famille, ne visant qu'à une culture désintéressée. L'Hippocrate du *Protagoras*, Lysis, Charmide, d'autres encore sont de cette famille. — Puis le type « Phédon ». Ceux-là sont les disciples intimes, les dévots de la sainteté de Socrate encore plus que de sa science, ceux qui ont subi la conversion morale, l'action de la grâce, et qui sont tout près du cœur de leur maître, fidèles à sa personne jusqu'à l'heure suprême. Ce sont, à côté de Phédon lui-même, Apollodore, qui sanglote si violemment quand son ami va boire la ciguë; Chéréphon, si affectueux; Simmias et Cébès, si discrets et si délicats dans leur sincérité scientifique invincible; Criton, le vieil ami d'enfance qui voudrait faire évader Socrate de sa prison. — Mettons à part Alcibiade, qui ne ressemble à aucun autre, et qui est si vivement mis en scène dans le *Banquet*. — Au centre, enfin, de ces groupes divers, apparaît Socrate, le maître et le charmeur : tantôt le vrai Socrate, celui de la réalité et de l'histoire, avec sa figure de silène, son ironie pénétrante, son esprit ferme et sa haute conscience; d'autres fois, un Socrate idéal et transfiguré, que les discussions métaphysiques les plus hardies attirent et emportent. C'est encore Socrate, et ce

n'est plus lui. Parfois même, il se déguise sous d'autres noms : Il s'appelle Diotime ou Parménide; il pourrait s'appeler Platon; car c'est bien le disciple, cette fois, qui parle et que nous entendons. Platon, à la différence d'Aristote et de Cicéron, ne s'est jamais mis en scène lui-même dans ses dialogues : il a préféré mêler parfois ses traits avec ceux de Socrate, en laissant au lecteur le soin et le plaisir de distinguer les deux images.

10. **Le style de Platon.** — A cette variété des personnages correspond la variété du style. Platon est un poète dramatique : comme Sophocle et comme Ménandre, il fait parler à chacun le langage qui lui convient.

Il pousse même parfois cette imitation de la réalité jusqu'au pastiche. Ses imitations du style de Gorgias[1] et de Lysias[2] sont célèbres. Nous avons déjà rappelé plus haut celles de Prodicos et d'Hippias dans le *Protagoras*. Celle de Protagoras lui-même est peut-être encore plus surprenante, parce qu'elle était plus délicate, la manière oratoire du grand sophiste étant moins « appuyée » que celle des autres. Mais ces pastiches ne sont que des fantaisies, et ne constituent pas le véritable style de Platon. Ce style n'apparaît avec ses caractères propres que dans les parties des dialogues où il ne songe pas à imiter trop directement tel ou tel « tic » de ses adversaires.

Quand Platon reste lui-même, son style est une pure merveille, et qui n'emprunte rien à la rhétorique. La rhétorique vise à troubler l'âme par la véhémence des passions, à la subjuguer par des raisonnements spécieux et impérieux, à la charmer par la sonorité des mots et de la phrase. Platon veut que l'âme parle à l'âme librement, dans une causerie faite de dialectique aussi subtile, aussi lente qu'il sera nécessaire pour dégager l'Idée, et de divination poétique intermittente. La dialectique doit prendre tous

1. Dans le *Banquet*, discours d'Agathon, p. 194, E, sqq.
2. Dans le *Phèdre*.

les tons, depuis le plus familier jusqu'au plus sublime; car, si elle s'élève jusqu'à l'Idée suprême du Bien, elle part indifféremment de la réalité la plus triviale. Elle vit de raison et d'imagination; elle exclut toutes les passions violentes ou basses. Platon cause des choses éternelles sérieusement, simplement, avec une liberté d'allure qui va de la familiarité à l'enthousiasme. Il parcourt toutes les régions de la pensée en grand artiste, d'un vol agile et sûr, avec une souplesse onduleuse et facile, avec une belle sérénité intellectuelle qui se meut sans hâte et sans trouble, toujours plus haut, vers la lumière de l'Idée.

Son vocabulaire est puisé pour le fond, comme il est naturel, dans le plus pur attique. Mais non sans mélange : une part de langage poétique s'y mêle à l'occasion. En revanche, nul jargon technique, malgré la nouveauté et la difficulté des sujets. Même le mot qui désigne les Idées (εἶδος ou ἰδέα) est pris dans la langue courante et à peine détourné de sa signification usuelle. On sait combien cette pureté de bon goût devait s'altérer plus tard dans le langage des philosophes. — Les périodes musicales et monotones d'Isocrate, les phrases heurtées et puissantes de Démosthène ne conviendraient pas à cette causerie ailée. La phrase de Platon est très variée de forme : tantôt courte, tantôt longue, toujours libre et comme dénouée. Elle ne craint pas les légères incorrections du langage parlé que les grammairiens appellent des *anacoluthes*. Même quand l'enthousiasme la soulève et l'organise en longues périodes, son rythme ne rappelle en rien le nombre oratoire : on songe plutôt alors au lyrisme magnifique et tranquille d'un Pindare qu'à la fougue passionnée d'un Démosthène. Il y a toujours de la grâce chez Platon, même dans le sublime ; mais une grâce tout attique, qui n'a plus rien de la gaucherie naïve et de l'inachevé d'un Hérodote : c'est la grâce d'un éphèbe, prêt à toutes les luttes de la palestre.

Beaucoup de morceaux, dans les dialogues, causeries

familières, récits, sont d'une extrême simplicité. Là, les mots les plus communs lui suffisent; il nomme les bas métiers par leur nom, sans souci de la fausse noblesse. La phrase est courte, aisée, lumineuse, mêlée de proverbes, éclairée de sourire, toujours fine et polie, comme la conversation attique. D'autres morceaux sont plus ornés, plus soutenus de ton et d'inspiration : ce sont des mythes poétiques et charmants, de belles descriptions, des réflexions morales plus ou moins étendues. Le style, simple encore, a souvent comme un reflet de poésie qui vient de la pensée plus que des mots; le ton est tour à tour grave et souriant. Des citations d'Homère, de Pindare, de Simonide, d'Euripide, des comiques, se mêlent à la causerie et la colorent ou la relèvent. La description du lieu de la scène, au début du *Phèdre;* la comparaison de l'inspiration poétique et de la pierre aimantée, dans l'*Ion*, sont des exemples exquis et célèbres de cette manière moyenne. L'*Apologie* presque tout entière fournirait de nombreux modèles d'une égale beauté, dans le genre de la discussion sérieuse, tempérée de finesse ironique et de bonhomie. D'autres passages, enfin, par la hauteur de la pensée métaphysique ou morale, sont le produit d'une inspiration supérieure encore. Ce sont surtout ceux où Platon dépeint la vision pure de l'Idée suprême, la beauté du monde supra-sensible. Quand il parle de ces choses, l'écrivain s'émeut et le dialecticien devient poète. Mais cette émotion même est sereine et discrète; elle exprime plutôt le ravissement d'une contemplation admirative que la véhémence des passions terrestres. Le style reste simple. Le rythme du discours est ample et doux. Les phrases, courtes ou longues, s'ordonnent avec aisance dans un mouvement large qui les emporte d'un seul élan vers la vérité. On dirait un grand vol d'oiseaux sacrés montant sans hâte dans la lumière. L'éloge de la vie philosophique dans le *Théétète*[1], les pages de la *République* sur l'Idée

1. *Théétète*, p. 173, C, et suiv

suprême [1], la fin du discours de Diotime dans le *Banquet* [2] sont d'admirables exemples de ce genre de beauté. Malgré l'insuffisance de toute traduction, rappelons du moins ce dernier morceau :

O mon cher Socrate, continua l'étrangère de Mantinée, ce qui peut donner du prix à cette vie, c'est le spectacle de la beauté éternelle. Auprès d'un pareil spectacle, que seraient l'or et la parure, et la belle jeunesse dont la vue aujourd'hui te trouble, et dont la contemplation et le commerce ont tant de charme pour toi et pour beaucoup d'autres que vous consentiriez à perdre, s'il se pouvait, le boire et le manger pour ne faire que les voir et être avec eux? Je le demande, quelle ne serait pas la destinée d'un mortel à qui il serait donné de voir face à face, sous sa forme unique, la beauté divine? Penses-tu qu'il eût à se plaindre de son partage, celui qui, dirigeant ses regards sur un tel objet, s'attacherait à sa contemplation et à son commerce? Et n'est-ce pas seulement en contemplant la beauté éternelle avec l'œil de la raison, qui seule la voit, qu'il pourra y enfanter et y produire non des images de vertu, puisque ce n'est pas à des images qu'il s'attache, mais des vertus réelles et vraies, parce que c'est la vérité qu'il aime? Or, c'est à celui qui enfante la véritable vertu et qui la nourrit qu'il appartient d'être chéri de Dieu ; c'est à lui, plus qu'à tout autre mortel, qu'il appartient d'être immortel [3].

11. La composition des dialogues. — Rien de plus souple et de plus complexe que la composition d'un dialogue platonicien. Rien de plus serré, sous la sinuosité capricieuse des arabesques qui arrêtent d'abord le regard. Le fond en est formé par une discussion dialectique, mais cette discussion est encadrée le plus souvent entre un prologue et une conclusion, et elle-même s'entrelace de digressions apparentes et de mythes épisodiques.

Les prologues nous font connaître le lieu de la scène, les personnages, les circonstances extérieures de la discussion. Platon ne décrit pas toujours le lieu de la scène. Dans le

1. *Républ.*, p. 508 et suiv.
2. *Banquet*, p. 211, C, et suiv
3. Traduction Cousin.

Gorgias, si achevé comme œuvre d'art, ce genre de description manque. Dans le *Phèdre*, au contraire, dans le *Protagoras*, dans le *Banquet*, dans une foule d'autres dialogues, le décor est peint avec un art extrême. C'est que ce décor, en effet, convient à merveille à l'action qui va s'y dérouler : les bords de l'Ilissus avec le platane, le bois des nymphes et les voix des cigales, forment un cadre à souhait pour cette causerie vivante et inspirée sur l'amour, de même que la maison bruyante de Callias est le centre naturel du royaume de la sophistique, et que la salle du *Banquet* semble appeler d'avance les folies d'Aristophane, les fantaisies de Pausanias et la demi-ivresse d'Alcibiade. Avec ou sans ce décor, Platon nous présente d'abord ses personnages, toujours choisis avec le même sûr instinct des convenances, qui lui fait discerner infailliblement quel caractère intellectuel ou moral s'accordera le mieux, chez l'interlocuteur de Socrate, avec la nature des questions posées. Puis, avant même la discussion principale, il arrive souvent que des discussions préliminaires s'engagent et forment comme un prolongement du prologue proprement dit. Où Platon veut-il nous mener? A-t-il oublié son propos? Non ; il nous y achemine insensiblement; il promène notre pensée sur des sujets voisins, qui nous mettront d'avance en bonne disposition pour goûter pleinement le sujet essentiel et pour le mieux comprendre.

Enfin la discussion principale commence. Ici encore, tout est complexe. Les éléments en sont variés : il y a d'abord la dialectique proprement dite, par demandes et réponses, telle que la pratique Socrate, avec sa marche sinueuse, ses hésitations apparentes et ses retours, ses inductions et ses déductions; il y a ensuite les procédés des adversaires, discours suivis, mythes, explication des poètes; il y a enfin, chez Socrate même, tout ce qui n'est pas dialectique pure, tout ce qui est rêverie, fantaisie, divination poétique, et qui s'exprime aussi par des mythes ou

des discours. Et tout cela s'entrelace et s'enchevêtre avec une infinie souplesse.

La conclusion, enfin, se présente aussi sous des formes très diverses. Quelquefois, l'entretien se termine sur une définition acceptée des deux interlocuteurs. Mais il n'en est pas toujours ainsi. Il peut arriver que la discussion aboutisse à une solution négative, et que la véritable solution du problème soit ajournée à un autre dialogue. Ou bien la conclusion se fait par un mythe, c'est-à-dire par une hypothèse poétique, qui ajoute de la vraisemblance à une solution dialectique jugée insuffisante.

Au milieu de ces éléments si complexes, il n'est pas toujours facile de saisir l'unité d'un dialogue platonicien, sa véritable signification philosophique et littéraire. Plus d'un commentateur s'y est lourdement trompé, dans l'antiquité comme dans les temps modernes. C'est affaire de tact littéraire et de finesse : l'œuvre des Grâces ne se mesure pas à la règle et au compas. Évitons, en tout cas, de prêter à Platon des incohérences dont nous serions sans doute les seuls coupables.

12. **L'atticisme de Platon.** — Montaigne avait peu de goût pour cet art ondoyant et souple, qu'il estimait un peu traînant; il blâmait « ces longues interlocutions vaines et préparatoires ». Il se montrait en cela disciple du goût romain plus que du goût attique; il parlait en disciple de Sénèque. Non que ces reproches soient dénués de tout fondement : la dialectique, comme la scolastique du moyen âge, a ses parties rebutantes, même chez Platon. Mais, au total, l'œuvre platonicienne est la merveille de l'atticisme. Le système philosophique lui-même, indépendamment de la forme, est une œuvre tout attique par la netteté élégante du contour, par le mélange de la grâce et de la sublimité. La forme, à son tour, traduit toutes les qualités du système par des mérites analogues. Jamais la philosophie, cette « musique sacrée des âmes pensantes »,

comme l'appelait Renan, n'a parlé un langage plus musical en effet et plus divin. Les délicieux causeurs des dialogues semblent se mouvoir dans un air plus pur que le nôtre, dans une sorte d'éther philosophique où les lourdeurs et les rudesses de la pensée sont inconnues, où la parole est une harmonie.

Le rôle de Platon, dans l'histoire de la pensée et de l'art helléniques, ne peut guère se comparer qu'à celui d'Homère. L'épopée homérique, interprète inconsciente de la pensée populaire, avait déifié d'une manière anthropomorphique la vie instinctive et populaire. De là, par un progrès régulier, toute la civilisation grecque était sortie. Au v^e^ siècle, cet antique édifice commençait à menacer ruine. Platon, après Socrate, entreprit de rendre une demeure à l'âme grecque, et, sans qu'il eût pu le prévoir, il se trouva que cette demeure, d'architecture encore tout attique par tant de côtés, allait devenir celle d'âmes humaines inconnues, celle d'une partie de l'avenir. Par ses préoccupations de morale pratique et sociale aussi bien que par son instinct de la beauté, Platon reste Athénien. Mais par son idéalisme transcendant, par son aspiration vers l'absolu et le suprasensible, il prépare de loin le christianisme. Nous ne confondons pas, sans doute, son intellectualisme hautain avec la religion du cœur, de la charité, de la foi soumise et humble. Et cependant, certains mots, des deux côtés, sonnent de même, et l'on s'explique qu'il ait pu faire parfois, à distance, presque l'effet d'un Père de l'Église. Reconnaissons du moins, pour rester dans la vérité et la mesure exacte, que ce Grec, cet Athénien, cet artiste incomparable, est certainement, comme on l'a si bien dit, l'un des fondateurs de la « Cité de Dieu »[1].

13. **L'Académie après Platon.** — Les disciples de Platon continuèrent, après sa mort, à se réunir dans sa maison, située près des jardins d'Académos. On a vu plus haut que

1. Ernest Havet, *Origines du christianisme*, t. I, p. 20.

cette maison du philosophe devint la propriété de son neveu Speusippe, qui la légua ensuite à ses successeurs. L'« Académie » forma une école organisée, qui choisissait son chef, son « scolarque ». Speusippe fut le premier. Vinrent ensuite Xénocrate, Polémon et Cratès. C'est ce qu'on appelle l'« ancienne Académie » par opposition à la « moyenne » et à la « nouvelle », que nous retrouverons dans un autre chapitre. L'ancienne Académie ne tient, ni dans l'histoire de la philosophie, ni dans celle de la littérature, une place considérable. Comme philosophes, les successeurs de Platon s'inspirent du maître, mais en abandonnant peu à peu certaines parties de la doctrine et en faisant des emprunts aux écoles voisines, notamment à Aristote. Comme écrivains, ils ont plus d'élégance que de génie; leurs œuvres, d'ailleurs, ont péri presque tout entières [1]. Speusippe avait été l'élève d'Isocrate avant d'être celui de Platon; il écrivit surtout des dialogues; quelques rares fragments donnent l'idée d'une facilité assez gracieuse. Il remplaçait la *définition* platonicienne par la *description*, et substituait aux Idées de son maître, en nombre illimité, les dix Idées fondamentales de Pythagore, qui ne sont que des catégories (fini et infini, pair et impair, etc.). Xénocrate n'écrivit même plus de dialogues : il composait des traités, à la manière d'Aristote, et écrivit quelques poèmes. L'influence de Pythagore est très sensible dans ses fragments, d'ailleurs fort courts. Polémon et Cratès, dont nous ne connaissons aucun ouvrage, paraissent avoir été surtout des prédicateurs de morale. Tel est aussi le caractère de Crantor, élève de Polémon, qui avait composé d'assez nombreux écrits en vers et en prose. Son traité *Sur le deuil* (Περὶ πένθους) était une sorte de consolation ou d'exhortation qui fut très célèbre : *aureolus et ad verbum ediscendus libellus*, disait Cicéron. Horace cite Crantor, à côté du stoïcien Chrysippe, comme un des maîtres reconnus de la morale.

1. Cf. Mullach (Bibl. Didot), *Fragm. philosophorum græcorum*, t. III.

Ses fragments nous laissent deviner chez lui, comme chez Speusippe, un ingénieux mélange de rhétorique isocratique et de philosophie platonicienne. Tout cela, en somme, est assez pâle. Le véritable successeur de Platon, son seul rival, c'est un disciple indépendant, un peu hérétique même, Aristote.

14. Aristote; sa vie; immensité de son œuvre[1]. — Aristote naquit en 384, à Stagire, colonie d'Andros et de Chalcis, située sur la côte Macédonienne. Son père, Nicomaque, était médecin du roi de Macédoine Amyntas II. En 367, à l'âge de dix-sept ans, Aristote vint à Athènes pour y compléter son éducation. Son père était mort à cette date et lui avait laissé une fortune indépendante. Aristote suivit sans doute d'abord les leçons d'Isocrate. Platon était alors en Sicile, d'où il ne revint qu'en 365. Dès qu'il fut rentré dans Athènes, Aristote s'attacha à lui et fut son disciple pendant dix-huit ans (on sait que Platon mourut en 347). Malgré l'indépendance de sa pensée, son admiration pour Platon fut vive et même fervente. Il a parlé de son maître

1. **Bibliographie :**

Éditions générales : de l'Académie de Berlin (par Bekker, Brandis, V. Rose, Bonitz), 5 vol. in-4, 1831-1870; de la Bibl. Didot (par Dübner, Büssemaker, Heitz), Paris, 1848-1874. — Éditions particulières : principaux ouvrages d'Aristote dans la Bibliothèque Teubner (*Politique et Morale*, par Susemihl; *Rhétorique*, par Rœmer; *Poétique*, par Christ; etc.); *Poétique*, de Vahlen (Leipzig, 3e éd., 1885); de Hatzfeld et Méd. Dufour, Paris, 1899; *De l'Ame*, édition et trad. fr., par Rodier, 2 vol., Paris, 1900, avec un savant commentaire; *Constitution des Athéniens*, publiée pour la première fois d'après le papyrus par Kenyon, Londres, 1891; éditions postérieures de Kaibel et Wilamowitz-Mœllendorf (Berlin, 1891); de F. Blass, Bibl. Teubner (1892).

Trad. française des œuvres complètes par Barthélemy Saint-Hilaire (sauf la *Constitution des Athéniens*). Pour ce dernier ouvrage, trad. de Th. Reinach (Paris, 1891) et de Haussoullier (Bibl. de l'École des Hautes Études, fasc. 99).

A consulter :

Ravaisson, *Essai sur la métaphysique d'Aristote*, Paris, 1837-1846; Boutroux, article *Aristote*, dans la *Grande Encyclopédie*.

mort, dans une élégie dont il nous reste quelques vers, avec une chaleur de sentiment qui va jusqu'à l'enthousiasme, et plusieurs passages de ses écrits expriment, à côté même de ses dissentiments théoriques, la fidélité de son attachement à l'homme et de son admiration pour le penseur. On connaît le beau mot souvent cité sous cette forme : *Amicus Plato, sed magis amica veritas;* c'est la traduction d'une phrase de la *Morale à Nicomaque*[1]. Platon, dit-on, l'appelait le « liseur » (ἀναγνωστής) et l' « esprit » (νοῦς) : les deux mots marquent bien sa curiosité pénétrante et insatiable.

De 347 à 342, la vie d'Aristote fut occupée d'abord par un séjour auprès de son ami Hermias, tyran d'Atarnes, à la mémoire duquel il a consacré un scolie célèbre, et ensuite par divers voyages.

En 342, Philippe se souvint du fils de Nicomaque, l'ancien médecin de son père, et lui confia l'éducation d'Alexandre, alors âgé de quatorze ans. Aristote resta en Macédoine jusqu'au départ d'Alexandre pour l'Asie, en 335. On sait le goût d'Alexandre pour Homère et sa curiosité pour les choses de science : c'était le fruit de l'éducation d'Aristote. Pendant dix ans encore, Aristote dut à cette amitié royale de précieuses ressources de tout genre pour ses recherches scientifiques, animaux rares, sommes d'argent considérables. Ces relations furent interrompues, en 325, par le meurtre de Callisthène, neveu d'Aristote.

Dès l'année 335, Aristote était rentré dans Athènes, où il fit un séjour ininterrompu de treize ans. C'est alors qu'il fonda son école, l'école « péripatéticienne » ou du « Lycée », ainsi nommée à cause des « promenades » (περίπατοι) du Lycée, où il avait coutume de réunir ses disciples.

Après la mort d'Alexandre, il dut quitter Athènes, où une violente réaction antimacédonienne mettait sa vie en péril. Menacé d'une accusation d'impiété, il se retira à

1. *Mor. Nicom.*, I, 4.

Chalcis (323). Il y mourut de maladie l'année suivante (322), c'est-à-dire en même temps que son contemporain Démosthène (né aussi en 384) : car ces deux existences, si opposées à tant d'égards, se développent parallèlement jusqu'au bout.

Aristote avait publié un grand nombre d'ouvrages; il laissait en outre une foule d'écrits inédits qui devinrent la propriété de son disciple Théophraste et qui ne furent publiés que beaucoup plus tard. Strabon raconte [1] que ces papiers de Théophraste, devenus la propriété de Nélée de Skepsis, puis négligés par les héritiers de celui-ci, furent enfin achetés au IIe siècle par Apellicon de Téos, qui les fit copier et déposa ces copies à Athènes. Sylla, après la prise d'Athènes (en 78), les envoya à Rome, où le grammairien Tyrannion, puis le philosophe Andronicos de Rhodes, en firent la publication. Les ouvrages qu'Aristote avait publiés lui-même de son vivant n'étaient pas du même genre que les autres. Ceux-ci étaient des ouvrages *ésotériques* ou *acroamatiques*, c'est-à-dire réservés aux disciples proprement dits, à ceux qui suivaient les leçons (ἀκροάματα) du maître. Les premiers, au contraire, comprenaient des ouvrages de différentes sortes qui n'étaient même pas tous des écrits philosophiques : on y trouvait des poèmes, des discours; puis, des ouvrages d'érudition fort nombreux ; enfin, des dialogues, dont la philosophie formait le sujet, mais où la doctrine du maître se présentait au public sous une forme *exotérique*, c'est-à-dire sans offrir toute la rigueur que réclamait la véritable science.

Nous ne saurions énumérer ici tous les ouvrages que l'antiquité a lus sous son nom (Diogène Laërce en fixe le total à près de quatre cents, non compris, dit-il, une foule d'apocryphes et des apophthegmes), ni même tous ceux que nous possédons encore ou dont il nous reste des fragments: les ouvrages à peu près intacts sont au nombre de qua-

1. Strabon, XIII, 54. Cf. Plutarque, *Sylla*, 26.

rante-sept, et une centaine d'autres nous sont plus ou moins connus par des débris. Nous devons nous borner à un coup d'œil sur l'ensemble de cette production. Mais on ne peut en bien comprendre le vrai caractère que si on la rapporte aux principes mêmes de la philosophie d'Aristote. La première chose à faire est donc de rappeler en quelques mots ce que fut cette philosophie.

15. **Principes de la philosophie d'Aristote.** — Aristote, comme Platon, fait consister la science à connaître l'essence (οὐσία) des choses. Comme Platon encore, il estime que cette essence doit être cherchée dans l'idée générale qui unit entre elles les choses semblables ; il n'y a pas de science du particulier : il n'y a de science que du général. Mais, tandis que Platon donnait à l'Idée une existence réelle distincte de celle des choses, Aristote croit que l'Idée n'existe que dans les choses et par les choses : c'est donc dans la réalité qu'il s'agit de la découvrir. De plus, tandis que Platon subordonne toutes les Idées à l'Idée suprême du Bien et s'absorbe peu à peu dans la contemplation de cette essence, Aristote croit à l'indépendance des essences, et ne les ramène pas toutes à un principe unique. Il faut donc les étudier en elles-mêmes et pour elles-mêmes, non pour y retrouver l'Idée du Bien, mais pour en saisir au contraire les différences spécifiques. Connaître une chose, c'est en discerner les éléments premiers, les principes et les causes. Les principes d'une chose sont : son essence, sa quantité, sa qualité, ses différentes relations avec les autres objets ; autant de prédicats ou *catégories* qu'Aristote énumère : il en compte dix. Mais la véritable connaissance est celle qui porte sur l'*essence*, c'est-à-dire sur ce qui fait qu'un objet est lui-même et non pas autre. Or l'essence d'un objet se ramène à quatre éléments qui le déterminent et qui sont ses causes : 1° la *matière* (ὕλη) dont il est fait ; 2° la *forme* (εἶδος) qu'a prise la matière ; 3° le *moteur* (τὸ κινοῦν) qui a opéré cette transformation ; 4° la *fin* (τὸ τέλος)

réalisée grâce à elle. C'est le concours des quatre causes qui fait passer la matière de la *puissance* à l'*acte*. C'est donc aussi leur ensemble qu'il faut connaître pour posséder la science totale de l'objet. Or la dialectique n'y suffit pas. La dialectique, fondée sur l'assentiment de l'interlocuteur, ne remonte pas jusqu'aux vrais principes ; elle accepte pour tels de simples opinions; elle ne peut enfanter que le vraisemblable. Elle a son prix comme gymnastique de l'esprit; elle est même utile dans les sujets qui relèvent de l'opinion plus que de la science proprement dite. Mais la vraie science, la science totale et solide, ne saurait s'en contenter. La définition scientifique, qui résume l'essence d'une chose ; la démonstration, qui tire de la définition ses conséquences, doivent s'appuyer sur une observation complète et méthodique des faits eux-mêmes, de tous les faits.

Puisque le fait est la base de toute science, Aristote le demande à toutes les sources d'informations : il observe, il écoute, il est prodigieusement érudit; il est un collecteur infatigable de faits de toute sorte : physiques, politiques, moraux, littéraires ; car tout est matière de science. En vertu de ses principes mêmes, sa science doit être encyclopédique.

Sur le fondement de ces faits, il bâtit des théories. Il cherche à dégager de ses observations la nature de tout ce qui existe. Il construit une physique, c'est-à-dire une théorie des conditions générales de l'être sensible ; — une théorie du ciel ; — une théorie des plantes ; — une théorie des animaux ; — une théorie de l'âme ; — une théorie de Dieu ; — une théorie de la politique et de la morale ; — une théorie de la rhétorique, de la poétique, de la dialectique, du raisonnement.

16. Coup d'œil sur l'ensemble de ses ouvrages : classification sommaire. — De là le nombre immense et l'infinie diversité de ses ouvrages, qui se rapportent à toutes les parties de son système. Laissons de côté les poèmes et les

discours, ainsi que les *Lettres*, qui sont en dehors du système. Mais voici trois groupes d'écrits essentiellement différents, et cependant reliés les uns aux autres par l'unité si vaste de sa conception de la science : 1° d'abord des *Dialogues*, où il se sert du procédé cher à Platon, pour exposer, selon sa doctrine propre, non la vérité tout à fait solide qu'il aspire à constituer, mais du moins des vraisemblances sur les sujets de philosophie qui intéressent la plupart des hommes ; 2° ensuite des ouvrages d'érudition, destinés à réunir les matériaux de ses spéculations théoriques ; 3° enfin des traités (πραγματεῖαι), où il construit la vraie science pour lui-même et pour ses disciples.

Des dialogues, il ne nous reste que des fragments, quelques-uns assez étendus. Nous connaissons les titres de quatorze d'entre eux. Les principaux étaient : un dialogue *Sur la Philosophie*, en trois livres, sorte de *Timée* aristotélicien ; l'*Eudème*, sur l'âme, comme le *Phédon ;* le dialogue *Sur la Justice*, « en quatre grands livres », dit Cicéron ; le dialogue *Sur la Noblesse*, dont il nous reste quelques belles pages ; le *Nérinthos*, ainsi nommé d'un laboureur corinthien qui, ayant lu le *Gorgias*, s'était fait philosophe ; le *Gryllos*, qui devait son titre au souvenir du fils de Xénophon, et qui était consacré à la rhétorique ; le dialogue *Sur les Poètes*, en trois livres.

Des ouvrages d'érudition, un seul nous est aujourd'hui connu dans son ensemble, le traité de la *Constitution d'Athènes*, récemment retrouvé sur des papyrus égyptiens. L'ouvrage comprend deux parties : d'abord l'histoire des transformations politiques d'Athènes ; ensuite l'exposé des institutions contemporaines. La seconde partie est très mutilée, mais la première est presque intacte : on y trouve, dans un raccourci très net et très agréable, toute une partie de l'histoire d'Athènes qui était assez négligée par les historiens ordinaires, plus curieux des batailles que des institutions. Ce traité de la *Constitution d'Athènes*, souvent

mentionné par les anciens, faisait partie d'une collection de traités analogues, une véritable « bibliothèque », où Aristote avait étudié les constitutions de cent cinquante-huit cités grecques ou barbares. Il va de soi, d'ailleurs, qu'une collection de ce genre, en même temps qu'elle exige d'immenses recherches, appelle pour ainsi dire la collaboration de nombreux travailleurs, et qu'on ne saurait affirmer qu'Aristote en eût seul écrit tout l'ensemble. Dans ce même groupe des ouvrages d'érudition, signalons encore les *Vainqueurs pythiques;* les *Didascalies*, véritables « Annales du théâtre », donnant la liste des représentations athéniennes depuis l'origine, avec les titres des pièces, les noms des auteurs et des chorèges, l'attribution des prix, etc. ; puis le *Recueil des traités oratoires*, où Aristote avait condensé si nettement la substance des traités de rhétorique antérieurs, que personne ne les lisait plus que dans son résumé, au témoignage de Cicéron. D'autres ouvrages du même genre étaient attribués à Aristote : les *Questions homériques*, les *Problèmes*, le *Péplos* (recueil de faits divers mythologiques, ainsi nommé à cause des broderies qui couvraient le « voile » d'Athéné) : il est probable qu'en effet l'idée première de ces ouvrages remontait à Aristote, mais il est certain qu'ils ne cessèrent de s'accroître et de perdre peu à peu leur authenticité.

Les ouvrages acroamatiques forment aujourd'hui la presque totalité de l'œuvre conservée d'Aristote. Ils ont été préservés de l'oubli par le culte que tant de siècles n'ont cessé de rendre à la pensée philosophique du maître, et ils ont subsisté à travers les âges, malgré la forme souvent très imparfaite qu'ils avaient reçue de leur auteur. Car, il faut le répéter, ces écrits n'avaient pas été publiés par Aristote lui-même : ils n'étaient même pas destinés, selon toute apparence, à une publication au moins immédiate. C'étaient des notes personnelles, des notes de cours, plus ou moins rédigées, parfois très voisines sans doute de leur forme

définitive, mais d'autres fois plus imparfaites, avec des lacunes, de doubles rédactions, des obscurités de toute sorte qui durent imposer aux premiers éditeurs une tâche des plus délicates. Il n'est pas douteux que, si la griffe d'Aristote y a laissé son empreinte partout sensible, dans la forme comme dans le fond, on n'y trouve pourtant aussi en foule tous les genres d'altérations qui devaient résulter nécessairement des circonstances de la publication : lacunes arbitrairement comblées, dittographies, amalgames de morceaux appartenant à des ouvrages distincts, sans compter le menu détail des fautes de copie et l'introduction postérieure d'ouvrages apocryphes. Quoi qu'il en soit de ces réserves, l'ensemble reste solide et imposant. Sans énumérer tous les écrits dont il se compose, rappelons-en les grandes lignes. Ce sont d'abord des ouvrages qui se rapportent à la partie « théorétique » ou contemplative de la science : *Métaphysique*, *Physique*, *Traité de l'âme*, *Histoire des animaux*, *Génération des animaux*, etc. ; ensuite ceux qui se rapportent à la « pratique » : *Politique*, *Morale à Nicomaque*, *Organon* (groupe des écrits relatifs à la logique, l'*outil* de toute recherche : *Catégories*, *De l'expression*, *Analytiques*, *Topiques*), *Réfutation des sophistes*, *Rhétorique*, *Poétique*.

17. **De quelques théories d'Aristote.** — Nous n'avons pas à rappeler ici le détail des vues d'Aristote sur l'univers physique et sur l'histoire naturelle. Comme savant, Aristote échappe à l'histoire littéraire. Il suffit de constater sur ce point d'abord son immense savoir, mêlé d'ailleurs de beaucoup d'erreurs alors inévitables, ensuite la puissance d'esprit philosophique avec laquelle il cherche à faire pénétrer dans le chaos des faits la lumière de ses explications systématiques. Son effort pour classer les faits est admirable et souvent heureux. Sa tentative de les expliquer par les quatre causes fondamentales est une tâche immense, où il déploie une subtilité ingénieuse, le plus souvent en pure

perte malheureusement, parce que le problème était mal posé et ne pouvait guère alors ne pas l'être. Physicien et naturaliste admirable pour son temps, mais forcément incomplet et aventureux, Aristote reste aujourd'hui encore un très grand maître sur le terrain des sciences ou des spéculations qui sont proprement humaines. Nous ne parlerons pas de sa logique, presque définitive, mais trop technique pour une histoire de la littérature. C'est seulement du métaphysicien, du politique, du moraliste, du théoricien littéraire qu'il est nécessaire de dire quelques mots.

Il y a de l'âme, suivant Aristote, dans tout ce qui vit, c'est-à-dire dans tout être qui se nourrit, s'accroît et meurt en vertu d'une force propre. L'homme, l'animal, la plante même ont une âme, puisqu'ils ont un principe interne de vie et d'accroissement. Mais, de même qu'il y a plusieurs sortes d'êtres vivants, il y a aussi plusieurs sortes d'âmes : les plantes n'ont qu'une âme nutritive; les animaux ont une âme sensitive ; l'homme seul a une âme raisonnable. L'âme, en tant qu'elle est la « forme » de cette « matière » qui s'appelle le corps, en est inséparable, et ne peut donc lui survivre. Mais il y a quelque chose dans l'âme raisonnable de l'homme, qui dépasse l'individu, qui lui vient du dehors, qui est vraiment divin : c'est la Raison pure, le Νοῦς. Cet hôte divin se prête lui-même à l'homme pendant la vie, et, quand le corps se dissout avec l'âme proprement dite, il retourne vers la Raison universelle, qui est Dieu, et dans laquelle il s'absorbe.

Dieu existe, en effet. Dieu est le principe nécessaire de toutes choses, la fin qui seule explique tout. Dieu n'a pas créé la matière et le mouvement, qui sont éternels; mais il est le premier moteur, immobile lui-même, sans lequel aucun mouvement n'est intelligible. Il est la fin suprême vers laquelle tout s'élance et se dirige. Le mouvement et la vie ne sont autre chose, dans la nature entière, qu'un

immense élan d'amour, conscient ou inconscient, vers la perfection, c'est-à-dire vers Dieu, pensée pure, pensée en acte, pensée substantielle et vivante. — Cette conception métaphysique est assurément l'une des plus grandioses et, dans la sévérité de son expression, l'une des plus poétiques que nous offre l'histoire de la pensée humaine.

Aristote, comme Platon, lie étroitement la politique à la morale : la politique, à ses yeux, embrasse et domine toutes les sciences pratiques, comme la cité enveloppe et domine les individus. Pour plus de clarté, cependant, il étudie séparément les devoirs de l'individu d'abord, ensuite les lois qui gouvernent le corps social.

Voici, dans ses grandes lignes, le plan de la *Morale à Nicomaque*. — La fin de tout être, de l'aveu général, c'est le bonheur. Or le bonheur réside avant tout dans les biens de l'âme, en particulier dans la vertu, c'est-à-dire dans la perfection morale et intellectuelle. La vertu morale n'est pas innée ; elle n'est pas non plus, comme le croyait Platon, un effet direct du savoir : elle est une habitude de l'âme, acquise par la volonté libre, et qui facilite à l'âme la pratique du bien moral. Celui-ci consiste essentiellement dans un équilibre raisonnable entre le trop et le trop peu : la vertu est dans le « juste milieu » ; le courage est à moitié chemin entre la lâcheté et la témérité. Rien de trop, μηδὲν ἄγαν, disait la sagesse populaire. Aristote le redit à son tour. Puis il analyse successivement l'acte libre, les différentes vertus morales, les vertus intellectuelles, les vices absolus ou irréductibles. Il étudie ensuite l'homme associé à ses semblables par l'amitié. Et l'ouvrage se termine par un dernier livre admirable, où Aristote étudie la hiérarchie des diverses sortes de bonheur : il trouve le bonheur le plus parfait dans l'activité de la partie divine de l'âme, la Raison. — On voit l'ampleur lumineuse de cette théorie, qui recueille dans la conscience populaire aussi bien que dans les livres des sages toutes les vérités éparses, et qui, ramassant le tout en

un système fortement lié, achève et couronne l'ouvrage par une théorie contemplative où se résument à la fois la métaphysique d'Aristote et son idéal moral.

La cité d'Aristote n'est pas, comme celle de Platon, un couvent militaire gouverné par des philosophes : c'est une république tempérée, dont les éléments sont pris dans le monde réel par un homme qui a étudié toutes les constitutions, mais combinés de manière à éviter tout excès : car la théorie du juste milieu régit la politique comme la morale. Loin d'exclure la famille, comme Platon, il y voit la racine nécessaire de la cité. Selon sa méthode habituelle, qui consiste à chercher la connaissance de l'être parfait dans l'évolution qui l'a préparé, il commence par étudier la famille comme organisme politique rudimentaire. Il y trouve en germe toutes les sortes de pouvoirs politiques. Il y trouve aussi l'esclavage, et l'admet en tant qu'il repose sur une inégalité avérée de nature entre le maître et l'esclave. Après l'étude de la famille, il passe à la critique des théories de ses prédécesseurs. Dans les cinq derniers livres de sa *Politique*, il expose sa théorie personnelle, et sème à pleines mains, sur tous sujets, les aperçus les plus profonds et les plus neufs. Il n'est pas un doctrinaire étroit et absolu. Son immense information l'avertit que les différentes formes de gouvernement ne sont pas bonnes ou mauvaises *a priori :* la royauté, l'aristocratie, la démocratie peuvent être également bonnes relativement à certains états sociaux. S'il a quelque préférence personnelle, c'est pour les gouvernements moyens ou mixtes, qui lui semblent les plus conformes à la théorie du juste milieu. Mais il ne condamne absolument que ceux qui sont vraiment des formes corrompues de la royauté, de l'aristocratie et de la démocratie, c'est-à-dire la tyrannie, l'oligarchie et la démagogie ou ochlocratie, où prédominent les passions déraisonnables. Sa théorie des révolutions dénote autant de pénétration politique et psychologique que de connaissance

des faits. Sa théorie de l'éducation est également fort belle. Le principe est de faire avant tout de l'enfant un bon citoyen, un homme intelligent et vertueux; parmi les choses qu'on lui enseigne, les unes ont une utilité pratique immédiate : lecture, écriture, dessin, gymnastique; d'autres, comme la musique, comme la gymnastique même à certains égards, ont pour objet la perfection de l'âme et du corps, et ce ne sont pas les moins nécessaires. L'éducation étant indispensable au bien de l'État, c'est lui qui la donne et la dirige.

En rhétorique, la grande découverte d'Aristote est d'avoir nettement déterminé la vraie fin de l'art oratoire et d'en avoir déduit la nature de ses éléments essentiels. La rhétorique fait pendant à la dialectique : ni l'une ni l'autre n'ont pour objet la connaissance d'un ordre de faits particulier; elles consistent à bien raisonner sur tout sujet : la dialectique, avec plus de rigueur; la rhétorique, d'une manière moins serrée et plus populaire. L'objet véritable d'une *Rhétorique* bien faite n'est donc pas, comme le croyaient les rhéteurs, de cataloguer les divisions et subdivisions du discours, ou de collectionner des exordes : c'est d'étudier la théorie de la démonstration oratoire. Telle est la tâche qu'Aristote s'est proposée. Il analyse successivement les idées de l'utile, du beau, du juste, sur lesquelles reposent essentiellement l'éloquence politique, l'éloquence d'apparat et l'éloquence judiciaire. Il passe en revue les divers « lieux communs » qui peuvent être utiles dans tous les genres d'éloquence. Il montre comment l'orateur peut accroître la force de son argumentation par l'autorité de son caractère ou de ses *mœurs*, puis par la connaissance des *passions* de son auditoire et son habileté à les manier. De là une série d'analyses des principales passions, examinées tour à tour en elles-mêmes, puis par rapport aux différents âges ou aux différentes conditions de la vie humaine. Autant d'analyses d'une étonnante pré-

cision, et dont quelques-unes (par exemple le portrait des trois âges) sont particulièrement célèbres à cause des nombreuses imitations qu'on en a faites. La *Rhétorique* se termine par un troisième livre qui paraît avoir constitué à l'origine un ouvrage à part, mais qui est incontestablement authentique. Ce livre est consacré d'abord au style (λέξις), ensuite à la composition (τάξις). Les douze chapitres sur le style sont certainement ce que nous pouvons lire aujourd'hui de plus profond et de plus précis sur l'histoire du style oratoire grec et sur quelques-uns de ses caractères essentiels.

La *Poétique* n'est pas moins célèbre que la *Rhétorique*, et elle a peut-être exercé plus d'influence. Elle est malheureusement moins bien conservée. L'ouvrage était primitivement formé de deux livres. Le second livre, où il était question de la comédie, est perdu. Le premier subsiste seul, et il est lui-même en fort triste état. La *Poétique* se compose aujourd'hui de vingt-six chapitres, qui comprennent : 1° une introduction générale sur la poésie, ses différents genres, ses origines psychologiques, ses débuts historiques (chap. I-V); 2° une théorie mutilée de la tragédie (chap. VI-XXII); 3° quelques fragments d'une théorie de l'épopée (chap. XXIII-XXIV); 4° une *farrago* de questions diverses (chap. XXV); 5° une comparaison entre l'épopée et la tragédie (chap. XXVI). Les interminables et fastidieuses discussions dogmatiques des modernes sur les « règles » d'Aristote sont de nature à faire tort à son livre. En réalité, l'auteur de la *Poétique* n'a rien d'un abbé d'Aubignac ni d'un pédant de collège : c'est un profond et puissant esprit qui analyse la poésie comme il analyse tous les faits et tous les êtres, avec précision et rigueur, et de plus avec une incomparable connaissance de leur évolution historique. La poésie, pour Aristote comme pour Platon, est une imitation; mais une imitation libre, qui peut représenter les choses plus belles qu'elles ne sont, ou moins belles[1]; et

1. *Poét.*, 2.

une imitation qui les généralise, qui est par conséquent plus « sérieuse » et plus « philosophique » que l'histoire[1]. Voilà la poésie vengée des dédains de Platon, qui lui reprochait de n'être que l'image d'une vaine image. Autant de manières d'imiter, autant de genres poétiques différents. Cette imitation poétique et musicale s'est peu à peu transformée et achevée, comme tout ce qui vit. La tragédie est la forme la plus haute et la plus complète de la poésie. Suit la définition de la tragédie : définition profonde, pleine de choses, et qui va si avant dans l'analyse de son objet qu'elle dépasse presque la tragédie grecque pour atteindre à l'essence même du drame de l'avenir et de tous les temps. Toute la théorie de la tragédie sort de cette définition. L'action est l'essentiel, le reste est secondaire. Nous n'analyserons pas cette partie de la *Poétique*, rendue familière à tous par les discussions des théoriciens. Notons seulement un détail caractéristique. La fameuse théorie des trois unités est censée appartenir à Aristote. Or la seule unité dont il fasse expressément la théorie est l'unité d'action. De l'unité de lieu, pas un mot. De l'unité de temps, il ne parle qu'incidemment, comme d'un fait usuel et à peu près normal, à propos des différences de la tragédie et de l'épopée. On saisit là, ce semble, le vrai caractère du dogmatisme d'Aristote comparé au dogmatisme des classiques modernes : Aristote signale un fait comme fréquent et digne d'attention ; Scaliger et Boileau en font une loi, qu'ils promulguent du haut d'un Sinaï.

18. **Aristote écrivain; conclusion.** — Les ouvrages d'Aristote appartiennent à des genres si différents que, si l'on veut chercher à l'apprécier comme écrivain, il est indispensable de distinguer chez lui le poète, l'auteur des dialogues, l'auteur des ouvrages d'érudition et enfin l'auteur des notes inachevées, mais souvent admirables, que sont ses ouvrages acroamatiques.

1. *Poét.*, 9.

Du poète, nous ne dirons qu'un mot : c'est que l'auteur du *Scolie à Hermias* (vulgairement appelé l'*Hymne à la Vertu*) n'était pas un Pindare assurément, mais qu'il était mieux qu'un honnête versificateur : c'était une âme élevée, nourrie de la substance des grands lyriques.

Les dialogues ont été fort vantés par les anciens. Denys d'Halicarnasse en loue le style pour sa clarté, son agrément, sa force[1]. Cicéron parle avec admiration du « fleuve d'or » de l'éloquence d'Aristote, qui entraine et déracine les arguments de ses adversaires[2]. Quintilien vante son abondance et sa douceur[3]. Quelques fragments nous permettent sinon d'en juger en pleine connaissance de cause, au moins de nous expliquer en partie cette admiration. Ce n'est pas à dire qu'Aristote s'y soit jamais révélé comme un égal de Platon. On y reconnaissait le bon élève d'Isocrate plutôt que le poète du *Phèdre* et du *Banquet*. Ils étaient d'un Cicéron grec, plus serré, plus profond que l'autre, moins spirituel probablement. L'auteur essayait d'approprier les discours de ses personnages à leur caractère, nous dit-on : par là, il était dramatique, mais beaucoup moins à coup sûr que Platon, chez qui tout est vivant. En tête de chaque livre d'un dialogue, Aristote, comme son imitateur latin Cicéron, aimait à se mettre lui-même en scène pour exposer ses propres vues[4].

Parmi les ouvrages d'érudition, beaucoup, évidemment, étaient à peine des œuvres littéraires. Dans les *Didascalies*, par exemple, on ne pouvait guère demander qu'un mérite de netteté. Ce mérite, du moins, était assez grand pour rendre l'érudition d'Aristote aussi agréable que possible. Sa *Collection des Traités de Rhétorique* avait fait oublier par là les originaux. C'est aussi le genre de mérite qui fait surtout la valeur littéraire du traité de la *Constitution*

1. *Jug. des anc.*, 4, 1.
2. *Acad. prior.*, II, 28.
3. *Inst. orat.*, X, 1, 83.
4. *Ad Attic.*, IV, 16, et XIII, 19 ; *Ad Quintum fratrem*, III, 5.

d'Athènes. Le style y est volontairement nu et dépouillé, mais d'une netteté lumineuse, et parfois d'une grâce qui n'a rien d'affecté. Tout cet art, en somme, par la justesse, le goût, la parfaite adaptation au sujet traité, est d'un excellent écrivain, sinon d'un très grand artiste.

Peut-on parler d'art, c'est-à-dire de composition et de style, à propos des ouvrages acroamatiques d'Aristote? Que dire de la composition dans un ouvrage formé peut-être de pièces et de morceaux? Que dire même du style dans des écrits qui ne sont que des ébauches destinées à l'usage personnel de l'auteur, et, d'ailleurs, certainement altérées par les éditeurs? Ne parlons pas, en effet, de la composition, qui n'apparaît plus avec netteté dans la plupart des traités d'Aristote. Mais il n'en est pas de même du style. Un Pascal se révèle même dans les fragments des *Pensées* revus et publiés par Port-Royal. Aristote, comme écrivain, n'est pas un Pascal, mais il a pourtant son originalité vigoureuse et sa marque indélébile. Le style des traités est le plus ancien modèle d'un style strictement scientifique en Grèce. Il en a les défauts littéraires, et aussi les qualités. Le défaut, qui est une qualité scientifique, c'est d'être technique. Aristote a une terminologie étrange, mais précise. Son style abonde en termes nouveaux, d'aspect souvent barbare, mais de signification constante et bien définie, qui correspondent aux idées directrices de sa philosophie. En dehors de ces termes techniques, il se sert avec une extrême justesse des mots de la langue commune. Il n'a guère souci des délicatesses et des grâces de l'atticisme, auquel il est étranger par sa naissance. Mais il est un bon et puissant ouvrier de cette « langue commune » (κοινὴ διάλεκτος) qui va devenir la langue de tous les hommes cultivés. Il a parfois d'ailleurs des expressions vives, qui font image, d'heureuses métaphores. Il est impassible comme la science, et manque

absolument de sensibilité; mais l'imagination qui fait voir les choses n'est pas interdite au savant, et Aristote n'en manque pas toujours. Sa phrase, comme son vocabulaire, traduit la vigueur puissante de son esprit. Elle est souvent brève et elliptique. C'est la phrase d'un homme qui note ses idées en aussi peu de mots que possible. Et ces phrases brèves se rejoignent comme elles peuvent. On ne saurait dire qu'il soit proprement obscur, mais il est difficile. Même quand la phrase est enchevêtrée, l'idée est d'une netteté géométrique, avec je ne sais quoi d'impérieux dans le tour. Quelquefois, rarement, ce style objectif et impersonnel arrive à une sorte de beauté supérieure. Le portrait de la jeunesse, dans la *Rhétorique*, l'éloge de la vie contemplative, dans la *Morale*, en sont des exemples. Mais c'est qu'alors la pensée même évoque dans l'esprit du lecteur les émotions qu'Aristote s'abstient de lui suggérer. Ce n'est pas lui qui est éloquent : c'est son sujet. Un Platon, un Pascal eussent dit les mêmes choses, même en des notes inachevées, d'autre manière. Au total, dans les traités comme dans les dialogues, nous reconnaissons toujours le même Aristote, écrivain vigoureux, capable d'éloquence quand il le veut, mais non pas naturellement et malgré lui; bon écrivain plutôt que grand écrivain.

Sa vraie grandeur n'est pas là : elle est dans le rôle prodigieux qu'il a joué dans le monde par sa pensée. Venu tout à la fin de la période indépendante de la Grèce, il a fait, par son érudition sans égale, la synthèse de tout ce qui précédait. En outre, par cette même érudition, il ouvre les voies à la période savante qui va commencer. Enfin, dans l'ordre général de la pensée, il est le premier représentant d'une des tendances fondamentales de l'esprit humain, la tendance positive et érudite, opposée à la tendance idéaliste, géométrique et poétique de Platon. Avec cela, classificateur infatigable et sûr de lui, impérieux dans ses affirmations, plein de confiance dans la puissance de

l'esprit, étonnamment riche en vues profondes et perçantes dans toutes les directions, il avait tout ce qu'il fallait pour s'imposer à la pensée des hommes qui réfléchissent, à plus forte raison à celle des âges ignorants, qui firent de lui le maître de toute science. Son rôle dans l'humanité a été sans égal, et en partie causé par des circonstances extérieures à son mérite propre. Ces circonstances ont disparu, mais son mérite intrinsèque subsiste, et c'est l'un des plus grands que présente l'histoire de l'esprit humain.

19. **Le Lycée après Aristote; Théophraste.** — L'École d'Aristote, le « Lycée », suivit avec zèle la voie de recherches curieuses ou érudites inaugurée par Aristote. L'organisation du Lycée ressemblait à celle de l'Académie : il eut, lui aussi, ses scolarques, dont les deux premiers furent Théophraste et Straton, et, quand Théophraste eut légué ses biens à ses disciples, l'École se trouva chez elle comme l'Académie platonicienne. A côté de Théophraste et de Straton, d'autres noms, ceux d'Eudème, de Démétrios de Phalère, de Dicéarque, d'Aristoxène, d'Héraclide de Pont, jetèrent de l'éclat. Mais c'est à peine si leurs œuvres appartiennent à la littérature proprement dite, ou même à la philosophie au sens étroit du mot. L'École péripatéticienne laisse de côté les grandes théories : elle croit qu'Aristote a fixé pour jamais les principes essentiels de la spéculation métaphysique et de la méthode. Elle se jette donc dans les recherches de détail. Eudème s'occupe de l'histoire des doctrines. Straton est surtout un physicien, moins finaliste que positif et déterministe. Dicéarque, Aristoxène, Héraclide de Pont sont des érudits, que nous retrouverons un peu plus loin. Démétrios de Phalère conquit une certaine réputation d'écrivain, mais plutôt comme orateur que comme philosophe. En somme, le seul grand nom littéraire de l'École est celui de Théophraste, le successeur immédiat d'Aristote; et encore Théophraste

lui-même est-il surtout un savant encyclopédique [1].

Il naquit à Érésos, dans l'île de Lesbos, vers 372. Il mourut en 287, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Venu de bonne heure à Athènes, il entendit d'abord Platon, puis Aristote, dont il devint le disciple préféré. C'est Aristote, dit-on, qui lui donna le surnom de Théophraste, car il s'appelait réellement Tyrtamos. Aristote opposait aussi sa vivacité à la lenteur de Callisthène, et répétait à ce propos, selon la légende, le mot célèbre sur le mors et l'éperon, que l'on a successivement attribué à bien des personnages différents. Théophraste devint un véritable Athénien, malgré l'anecdote bien connue de la marchande d'herbes qui le reconnaissait comme étranger à son accent, et passa toute sa vie à Athènes, sauf un court exil sous Démétrios Poliorcète, lorsque celui-ci chassa les philosophes.

Théophraste avait laissé une foule d'écrits. Diogène Laërce en énumère près de deux cent quarante. Quand on parcourt les titres de ces ouvrages, presque tous perdus, on voit que Théophraste, comme Aristote, avait touché à toutes les parties de la science, et qu'il avait souvent repris les sujets mêmes traités par son maître, pour les approfondir davantage, ou qu'il avait complété les études d'Aristote par d'autres études analogues et voisines. C'est ainsi qu'à côté du recueil des *Constitutions* d'Aristote, il avait élevé un monument du même genre à l'étude des législations, par son grand ouvrage *Sur les Lois*. Il avait, en outre, donné une large place dans ses recherches à l'histoire des doctrines : ses *Opinions des physiciens* formaient seize livres. Il nous reste aujourd'hui de Théophraste, outre de très nombreux et très considérables fragments, deux ouvrages complets :

1 Les œuvres complètes de Théophraste, sauf les *Caractères*, ont été publiées par Wimmer (Bibl. Teubner, 3 vol., 1854-1881). Pour les *Caractères*, la plus récente édition est celle de la Société philologique de Leipzig, Teubner, 1898. On sait que les *Caractères* ont été traduits (assez librement) par La Bruyère.

l'*Histoire des plantes* (plus exactement *Recherches sur les plantes*, Περὶ φυτῶν ἱστορίαι), en neuf livres, et les *Causes des plantes* (Περὶ φυτῶν αἰτιῶν), en six livres; et, de plus, le célèbre opuscule des *Caractères*, dont la vraie nature est difficile à déterminer.

L'*Histoire des plantes* est un ouvrage essentiellement descriptif. Comme le dit l'auteur dès le début, c'est surtout ce qui distingue les espèces les unes des autres qu'il s'attache à mettre en lumière. Les faits recueillis sont en nombre immense : beaucoup semblent le résultat de ses observations personnelles; la plupart, cependant, lui viennent de ses lectures ou des rapports qu'on lui en a faits. Sa curiosité, sinon toujours sa critique, son effort pour classer les caractères des plantes d'après leur importance, sa foi dans la régularité des lois naturelles sont dignes d'éloge. L'exposition de ces faits si nombreux est d'ailleurs agréable et facile. L'auteur est un naturaliste très savant et un bon écrivain.

Le traité sur les *Causes des plantes*, qui fait suite au premier, a pour objet d'expliquer, par la théorie des quatre causes aristotéliciennes, toutes les « différences » décrites dans le précédent ouvrage. La tentative, évidemment, était plus scabreuse que celle qui consiste à faire simplement connaître des faits positifs. Ce qui assure à l'essai philosophique de Théophraste une valeur durable, malgré l'arbitraire de certaines explications, c'est, ici encore, la multitude des faits positifs, rapportés avec conscience et clairement exposés.

Les *Caractères*, dont on se ferait l'idée la plus inexacte si l'on s'attendait à trouver dans Théophraste un La Bruyère grec, sont en réalité l'œuvre d'un savant plutôt que d'un littérateur proprement dit. L'ouvrage, dans les manuscrits les plus complets, comprend trente et un « caractères », précédés d'une préface. Chaque « caractère » porte un titre, qui est le nom d'un défaut moral (très rarement d'une qua-

lité). Ce défaut est d'abord défini à la manière d'Aristote. Suit une description plus ou moins longue des différents signes par lesquels il se manifeste extérieurement. Le style est net, simple, sans aucun ornement littéraire, et ne sert que de vêtement à une pensée exclusivement scientifique. S'il y a parfois de l'esprit dans ces portraits, c'est en quelque sorte malgré l'auteur et parce que la chose est plaisante en soi. Qu'est-ce donc en somme que cet ouvrage, et quel a été le dessein de Théophraste? Il est tout d'abord visible que l'ouvrage est fort altéré et qu'il n'est pas sorti sous cette forme des mains de Théophraste. Est-ce un recueil de notes et de matériaux laissé inachevé par Théophraste lui-même? Est-ce un extrait de quelque ouvrage plus étendu, d'un traité de morale, ou peut-être d'un traité sur la comédie, où ces descriptions avaient pu trouver place de la même manière que les analyses des passions et des âges dans la *Rhétorique* d'Aristote? Il y a des difficultés dans toutes ces hypothèses et le problème est insoluble. Ce qui est certain, c'est l'intérêt moral et littéraire de ces *Caractères;* car Théophraste est un fin psychologue et un écrivain délicat. Son champ d'observation est limité à des défauts universels et généraux : fausseté, flatterie, orgueil, grossièreté, sottise, etc. Il ne fait pas de portraits individuels. Mais il porte dans ses analyses une extrême subtilité. Dans la flatterie, dans l'orgueil, dans la grossièreté, il distingue trois ou quatre sous-types distincts; et cette subtilité n'est pas artificielle : elle repose sur des nuances réelles, finement observées. De plus, à la différence d'Aristote, il ne s'en tient pas à une analyse abstraite : il aboutit tout de suite à une description concrète et pittoresque. C'est l'orgueilleux, le flatteur, le grossier, — non l'orgueil, la flatterie ou la grossièreté, — qu'il a devant les yeux et qu'il met en scène. Il ne répand dans ces peintures aucune des grâces savantes et des recherches délicates d'un La Bruyère. Il garde la forme de composition volontaire-

ment monotone qui convient à une description scientifique. C'est un naturaliste du monde moral que nous écoutons, mais un naturaliste qui a de bons yeux et qui s'exprime parfois avec une justesse pittoresque et piquante.

Avec Théophraste, nous touchons aux confins de la période alexandrine et aux écoles nouvelles de philosophie. Dans le même temps, l'éloquence attique, comme la philosophie, achevait son évolution, que nous avons maintenant à raconter.

CHAPITRE XX

L'ÉLOQUENCE ATTIQUE

SOMMAIRE

I. L'évolution de l'éloquence au IVe siècle. — II. Les maîtres de rhétorique. — III. L'éloquence judiciaire; Andocide. — IV. Lysias et l'art des « logographes ». — V. Isée. — VI. L'éloquence d'apparat : Isocrate; sa vie et son œuvre. — VII. Les discours d'Isocrate; la « période oratoire ». — VIII. Ses théories sur l'éducation. — IX. L'éloquence politique; vue d'ensemble. — X. Démosthène; sa vie; son œuvre. — XI. Les plaidoyers civils de Démosthène. — XII. L'éloquence politique de Démosthène; caractères généraux de l'homme d'État et de l'orateur. — XIII. Principaux discours de Démosthène; conclusion. — XIV. Eschine. — XV. Hypéride. — XVI. Lycurgue. — XVII. Dinarque. — XVIII. Démétrios de Phalère. Conclusion sur l'éloquence attique.

1. L'évolution de l'éloquence au IVe siècle. — Des trois formes de la prose classique, la dernière qui ait atteint la perfection est l'éloquence, probablement parce qu'elle était la plus nouvelle. Au temps de Thucydide et de Platon, en effet, il y avait déjà une tradition historique et philosophique; mais l'éloquence écrite ne commence qu'avec Gorgias et Antiphon. Dans l'éloquence même, tous les genres ne produisent pas des chefs-d'œuvre en même temps. C'est l'éloquence judiciaire, cultivée d'abord en Sicile, qui arrive aussi la première à sa forme parfaite, grâce à Lysias. L'éloquence d'apparat, inaugurée par Gorgias, ne s'épanouit pleinement qu'avec Isocrate. Enfin l'éloquence politique, à

peine effleurée par les premiers orateurs qui aient écrit, et d'ailleurs la plus difficile de toutes, ne touche vraiment au sommet qu'avec Démosthène et ses contemporains. C'est donc l'apparition successive des chefs-d'œuvre dans les trois genres d'éloquence qui jalonne, pour ainsi dire, le cours de cette histoire au IVe siècle, et qui en groupe les détails autour des trois grands noms que nous venons de rappeler. En outre, à côté des orateurs proprement dits, il y eut des hommes qui ne furent guère que des professeurs de rhétorique, mais qui exercèrent quelque influence et qui méritent un rapide souvenir [1].

2. **Les maîtres de rhétorique.** — Deux personnages, parmi ces professeurs de rhétorique, ont été célèbres: Thrasymaque de Chalcédoine et Théodore de Byzance. Tous deux, en effet, par leurs préceptes et par leurs tentatives personnelles, ont ajouté quelque chose à l'idée que leurs contemporains se faisaient des mérites de l'orateur. — Thrasymaque, qui paraît avoir été le plus ancien des deux, est un des interlocuteurs de Socrate dans la *République* de Platon. Il y est présenté comme un homme vif et emporté, un discoureur de tempérament sanguin. Ce portrait s'accorde bien avec ce que nous savons de son rôle. Un de ses mérites, paraît-il, était le pathétique. Il avait l'art d'exciter les émotions et de les apaiser; il savait tirer des larmes de tous les yeux par la peinture de la vieillesse et de la pauvreté, provoquer la colère et l'indignation, noircir un adversaire ou repousser vivement une accusation. Il avait

1. **Bibliographie :**

Collections générales des œuvres des orateurs attiques : Baiter et Sauppe, 9 vol., Zurich, 1838-1850; *Oratores attici* (sauf Démosthène), Bibl. Didot, 1846-1847 (d'après Baiter et Sauppe, avec trad. lat. revisée par C. Müller). — Les indications relatives à chaque orateur seront données plus loin.

A consulter :

Blass, *Die attische Beredsamkeit*, 4 vol. (histoire classique du sujet); G. Perrot, *l'Éloquence judiciaire à Athènes*, t. I, Paris, 1873; J. Girard, *Études sur l'éloquence attique*, Paris, 1874.

donné à cette partie pathétique de l'éloquence une attention toute nouvelle ; après la majesté olympienne de Périclès, après la noblesse guindée de Gorgias et la dialectique un peu sèche d'Antiphon, il y avait de l'originalité à concevoir le rôle de la passion dans l'éloquence. Il avait essayé de le montrer dans des compositions oratoires aujourd'hui perdues (sauf quelques fragments), et surtout dans divers ouvrages d'enseignement (*Traité de rhétorique*, *Recueil d'exordes et péroraisons*, etc.), dont un des plus célèbres portait ce titre caractéristique : *Commisérations* (Ἔλεοι) : c'était évidemment un recueil de lieux communs pathétiques, destinés à enseigner à ses élèves, par des exemples, l'emploi de cette éloquence passionnée. Il avait aussi cherché à détendre la solennité prétentieuse mise à la mode par l'école de Gorgias, et donné les premiers modèles de ce que l'on appela le style *tempéré*. Si Thrasymaque ne fut pas un grand artiste, il fut du moins un professeur fort utile. — Théodore de Byzance, son contemporain plus jeune, eut assez de réputation comme rhéteur pour faire ombrage à Lysias et pour le décider à chercher la gloire dans une autre voie, celle de l'éloquence judiciaire [1]. Nous le connaissons d'ailleurs assez mal. Ce qu'il paraît avoir eu de plus remarquable comme maître de rhétorique, c'est une subtilité qui lui fit distinguer, dans la composition des discours, de nouvelles subdivisions, et, dans l'argumentation, des procédés de raisonnement qui n'avaient pas encore été analysés [2].

3. **L'éloquence judiciaire ; Andocide** [3]. — Bien qu'Andocide figure dans la liste des dix orateurs qui formaient le *canon* alexandrin, c'est-à-dire dans la liste des maîtres reconnus de l'éloquence attique, sa réputation ne fut jamais très éclatante. Ce fut moins d'ailleurs un artiste

1. Cicéron, *Brutus*, 48.
2. Platon, *Phèdre*, p. 266, E ; Aristote, *Rhét.*, II, 23.
3. Éditions de Blass (Teubner) et de J. Lipsius (Tauchnitz, 1888).

qu'un amateur. Il ne fit pas métier de logographe : il ne plaida que dans des causes où il était personnellement intéressé, et ni sa vie agitée ni son caractère ne lui permirent de mettre en pleine valeur ses dons naturels.

Sa vie fut celle d'un aventurier. Né à Athènes, vers 440, dans une famille des plus illustres, il fit partie de cette jeunesse dorée qui partageait son temps entre le plaisir, la fréquentation des sophistes et les intrigues politiques. Vers 420, fort engagé dans le parti oligarchique, il fut soupçonné d'avoir parodié les mystères. En 415, à la suite de la mutilation des Hermès, il fut jeté en prison. Il évita la mort en dénonçant lui-même de prétendus coupables. Il était sain et sauf, mais déshonoré. Il s'exila volontairement, et se mit à courir le monde, faisant des affaires et gagnant de l'argent, peu scrupuleux d'ailleurs sur la nature des affaires. A deux reprises, en 411 et en 408, il essaya de rentrer en grâce avec sa patrie, mais sans succès. C'est à l'occasion de la seconde tentative qu'il prononça le discours *Sur son Retour*. Il ne revint à Athènes qu'après l'amnistie de Thrasybule, en 403, et se jeta alors dans la politique démocratique avec une ferveur de néophyte. De vieilles haines se réveillèrent. En 399, il fut accusé d'impiété. Le discours *Sur les Mystères* est sa réponse à l'accusation. Cette fois, il resta victorieux. On le voit même, en 391, au nombre des plénipotentiaires chargés de négocier un accord avec Lacédémone. C'est à cette affaire que se rapporte le discours *Sur la Paix*. Mais cette tentative échoua, et, suivant un biographe, Andocide fut exilé de nouveau. Après ces événements, on perd sa trace.

Au milieu de tant d'aventures et d'agitations, Andocide avait peu écrit. Nous avons sous son nom quatre discours : les trois que nous avons cités et un discours *Contre Alcibiade* qui est manifestement apocryphe. Les anciens n'en citent que deux autres, dont il nous reste de courts fragments. Les trois discours laissés par Andocide, et dont l'authen-

ticité est certaine, présentent ce caractère singulier d'être assez différents les uns des autres par le style. Le discours *Sur son Retour* est une imitation de la manière d'Antiphon. Le discours *Sur les Mystères* est l'œuvre d'un habile homme, persuasif, d'une verve facile et familière, parfois éloquente. Le discours *Sur la Paix* est une composition vague et froide, d'une extrême faiblesse de pensée. En somme, il est évident qu'Andocide n'arriva jamais à dégager pleinement sa personnalité. C'est dans le discours *Sur les Mystères* qu'il est le plus lui-même; or, là encore, sa physionomie est assez peu distincte et son art n'est jamais d'ordre supérieur. L'œuvre présente un vif intérêt historique à cause des confidences (assez suspectes d'ailleurs) que l'orateur y prodigue sur l'affaire des Hermès. Littérairement, elle n'est pas ennuyeuse. Les récits, nécessairement longs, y sont vivants et pittoresques; l'argumentation est habile; le style, un peu négligé, a du naturel et du mouvement. Par ces qualités de mouvement et de naturel, Andocide mérite d'avoir sa place dans l'histoire de l'éloquence athénienne : après Gorgias et Antiphon, c'est dans cette direction qu'il fallait marcher. Andocide, par l'effet d'un heureux instinct, en a senti la nécessité, et c'est là son mérite propre ; mais il était réservé à d'autres de porter dans cette œuvre un sentiment d'art et une conscience littéraire que lui-même n'a jamais connus.

4. Lysias et l'art des logographes[1]. — Lysias, au contraire, fut un artiste exquis et l'un des plus parfaits modèles de l'atticisme dans ce genre particulier de discours judiciaires que les logographes composaient pour être lus ou récités par les plaideurs en personne.

1. Éditions critiques de Scheibe (Bibl. Teubner) et de Cobet (Amsterdam, 1863) ; éditions explicatives des principaux discours, par Rauchenstein (Berlin, 1881-1884) et Frohberger (Berlin, 1880-1881; très savante, mais très prolixe). — Belle étude de J. Girard, dans ses *Études sur l'éloquence attique*.

Il naquit à Athènes, vers 440, dans une famille d'origine syracusaine. Son père, Képhalos, riche armurier de Syracuse, avait transporté son industrie à Athènes depuis quelques années. C'est ce Képhalos qui figure au début de la *République* de Platon : l'entretien s'engage dans sa demeure du Pirée ; le vieillard (car alors Képhalos est donné comme très âgé) est un sage ; il est aimable et respecté de tous. Simple métèque, il est l'ami et l'égal des premiers citoyens d'Athènes. C'est dans cette maison distinguée que grandit Lysias, avec deux frères. Vers 425, âgé d'une quinzaine d'années, il se rendit à Thurium, dans la Grande-Grèce, où Tisias avait laissé des disciples et des successeurs. Lysias y étudia la rhétorique, pendant que son frère Polémarque s'y adonnait à la philosophie. En 413, le désastre des Athéniens devant Syracuse rendit pénible, dans toute la Sicile, la situation des amis d'Athènes. Lysias et ses frères étaient de ceux-là; ils revinrent à Athènes, où Lysias se mit à exercer le métier de rhéteur. La révolution de l'année 404 fut, pour les fils de Képhalos, un désastre : riches et amis du peuple, ils se trouvèrent en butte à l'hostilité des Trente, qui les emprisonnèrent. Lysias parvint à s'échapper, mais Polémarque fut mis à mort. Le rétablissement de la démocratie ramena Lysias dans Athènes, et l'amitié de Thrasybule lui fit décerner par décret le droit de cité. C'est alors qu'il attaqua en justice Ératosthène, l'un des Trente, le principal auteur de la mort de Polémarque. Mais, peu de temps après, le décret de Thrasybule fut cassé, et Lysias redevint métèque. Privé ainsi du droit de se mêler personnellement aux affaires publiques, il revint au travail littéraire. La rhétorique proprement dite ne lui plaisait plus : soit que la réputation grandissante de Théodore de Byzance lui fît ombrage, comme le dit Cicéron, soit pour toute autre raison, il se tourna vers une éloquence plus sérieuse et plus agissante : il se fit logographe. Il semble qu'il soit mort vers 380,

avec la réputation du premier logographe d'Athènes.

On lisait sous son nom, dans l'antiquité, plus de quatre cents discours. Beaucoup sans doute étaient apocryphes; mais les critiques les plus sévères en reconnaissaient comme authentiques environ la moitié. De cette immense bibliothèque oratoire, il nous reste aujourd'hui un peu plus de trente morceaux, discours complets ou extraits, dont quelques-uns en très mauvais état : au total, ce n'est guère que dans une quinzaine de discours que nous retrouvons une image tout à fait pure et fidèle du génie de Lysias. De sa période sophistique, il ne reste absolument rien, à moins que l'on ne considère comme authentique le discours *Sur l'Amour* qui figure dans le *Phèdre* de Platon. Mais ce n'est là, très certainement, qu'un ingénieux pastiche, fort instructif d'ailleurs. Dans la seconde partie de sa vie, il composa encore une œuvre d'apparat, un discours *Olympique*, récité par lui en 388, et dont nous n'avons que l'exorde. Il y exhorte les Grecs à la concorde et à l'union contre les tyrans. Il engageait ses auditeurs, pour commencer la lutte, à brûler sans délai les tentes envoyées par Denys de Syracuse à Olympie, et il obtint du moins, dit-on, l'expulsion de ses ambassadeurs. Le conseil était bizarre et le discours, à en juger par l'exorde, n'était cependant pas fort entraînant. Il composa aussi, au moins une fois, un discours délibératif pour un homme d'État (disc. 34). Nous n'en avons que quelques pages. En somme, sa grande affaire, en dehors de l'accusation contre Ératosthène, fut son métier de logographe, et c'est aussi dans ces deux formes de l'éloquence judiciaire que son talent nous apparaît encore avec netteté.

L'accusation contre Ératosthène est un très beau discours, justement célèbre. Dans un exorde net, court, discret, habile, un peu trop *écrit* peut-être, il dit en quelques mots la grandeur de ses griefs, l'intérêt public associé au sien, son inexpérience des affaires et sa confiance dans le tribu-

nal : ce sont les lieux communs traditionnels, que chaque orateur habille à sa manière. Suit la narration, merveilleuse de clarté, de brièveté, de vraisemblance, de finesse persuasive, de pathétique sobre et contenu. L'orateur fait voir les faits en peu de mots : les choses ont bien dû se passer ainsi ; tout est si simple, si vivant, si naturel ! L'ironie, çà et là, relève le récit, qui peu à peu s'accélère, jusqu'au résumé final, où l'orateur ramasse les impressions de pitié pour les victimes et de haine contre les tyrans qu'il a fait naître insensiblement chez ses auditeurs. Ici s'engage la discussion proprement dite, vive, pressante, mais sommaire et simple. La péroraison, fort belle, oppose la justice des Trente à celle de la démocratie, attaque les défenseurs d'Ératosthène, fait appel à tous les partis, réconciliés dans la justice et la liberté, et se termine enfin par une récapitulation brève, énergique, très noble de ton. — L'auteur du discours contre Ératosthène est évidemment déjà un maître de la parole ; son éloquence tempérée est à la fois nerveuse et élégante ; elle est parfaitement attique, par la vérité, la mesure, la pleine possession de soi-même, la justesse du fond et de la forme, le bon goût impeccable. Peut-être, cependant, la gravité du débat appelait-elle plus de fougue et plus d'éclat : un Démosthène eût parlé autrement. Si le discours contre Ératosthène est un chef-d'œuvre, ce n'est pourtant pas là que Lysias est sans rival. Il est plus grand artiste, assurément, dans des sujets mieux adaptés à la nature propre de son inspiration. Son triomphe, c'est de composer des discours pour autrui, pour de simples particuliers, pour d'honnêtes gens naïfs, et de leur prêter, comme logographe, son exquise finesse.

L'art du logographe était contemporain de la rhétorique elle-même, et l'on sait qu'à Athènes Antiphon l'avait exercé avec éclat. C'est cependant Lysias qui est le véritable classique du genre : car il y avait, pour ainsi dire, « harmonie préétablie » entre les lois du genre et ses propres qualités.

Le logographe n'est pas un orateur qui intervienne de sa personne dans le débat et qui se croie obligé d'être éloquent : il se dissimule derrière son client, qui est censé parler de lui-même, en honnête homme étranger à la rhétorique, et tenu d'ailleurs à être bref par la rigueur de la clepsydre, qui lui mesure le temps avec parcimonie. Le logographe fait, en quelque sorte, œuvre de poète dramatique : comme un Sophocle ou un Ménandre, il doit s'identifier avec le personnage qu'il met en scène, un homme du peuple le plus souvent, quelquefois un campagnard inexpérimenté, en tout cas un homme qui a intérêt à se montrer aux juges comme modéré, comme honnête, comme incapable des finasseries de l'homme du métier. Pour le logographe, le comble de l'art, c'est d'en montrer le moins possible, ou du moins de ne pas l'étaler, de ne laisser voir que cette sorte d'art qui se révèle seulement aux connaisseurs délicats, et qui consiste dans le parfait naturel du fond et de la forme.

Or Lysias possède en perfection tous les dons qui pouvaient lui permettre de réaliser cet idéal, et ses imperfections mêmes, dans cet emploi de son talent, se tournaient en qualités. — Son style, d'abord, est d'une simplicité charmante. En fait de vocabulaire, il s'en tient au pur attique, sans aucun mélange ni de formes poétiques, ni de mots nouveaux ; la langue courante lui suffit : il se contente de la parler avec une justesse parfaite. Il évite même les images trop fortes, les métaphores trop hardies, tout ce qui pourrait trahir l'orateur de profession. Sa phrase est généralement courte. Sans proscrire une certaine négligence aimable, elle est le plus souvent d'un dessin très pur : elle est périodique dans sa brièveté, c'est-à-dire qu'elle a de l'unité, qu'elle est harmonieuse et ferme. Les critiques anciens ne tarissent pas d'éloges sur la perfection de la période de Lysias, et c'est peut-être là que l'artiste, en lui, se trahirait le plus ouvertement, si elle n'était d'ailleurs si

aisée, si alerte, si pratique pour ainsi dire, et si convenable au sujet : quelques consonances ou symétries, à la manière de Gorgias, y relèvent discrètement la netteté des idées, sans jamais attirer le regard. — Son argumentation, lumineuse et sobre, mais un peu sèche, est justement celle qui convient à un plaideur improvisé, plus préoccupé de son bon droit qu'exercé aux subtilités de la dialectique. Elle respire l'honnêteté, parfois même la naïveté, ce qui n'exclut pas une sorte de finesse. Elle n'a rien qui sente la chicane ; elle gagne d'abord la confiance des juges par un air de bonne foi qui ne saurait être une simple apparence. — Sa composition, enfin, parfaitement ordonnée, conforme aux règles nécessaires du bon sens, n'a cependant rien de raffiné : exorde, narration, discussion, péroraison, ce sont là les éléments naturels de tout plaidoyer, et les seuls aussi que Lysias mette en œuvre : il se garde bien des subdivisions trop savantes imaginées par quelques rhéteurs. — De là des discours simples, nets, parfaitement naturels, et par conséquent très persuasifs. La plupart de ses exordes étaient remarquables par leur extrême simplicité. Si quelques-uns nous semblent un peu trop habiles, c'est qu'il existait, nous l'avons dit, dans les écoles de rhétorique, des recueils d'exordes, et que cette influence s'y fait parfois sentir ; mais des juges athéniens ne devaient pas en être trop choqués. Les narrations forment presque toujours la partie essentielle des plaidoyers de Lysias, et elles sont toutes de purs chefs-d'œuvre. Nulle part le style n'est plus aisé, plus naïf. Aucun effort apparent pour tourner les faits à l'avantage de la cause : il semble qu'on entende la vérité toute nue. Ce plaideur si simple, si précis, doit être un honnête homme. Avant même qu'il ait commencé à discuter, on est tout prêt à lui donner raison, tant la conclusion semble se dégager elle-même des faits. Aussi la discussion proprement dite, dans Lysias, a peu d'ampleur. A quoi bon, en effet ? S'il s'agissait de subjuguer un auditoire hostile, ce serait insuf-

fisant ; mais les juges ne sont-ils pas déjà les amis du plaideur ? Ne sont-ils pas gagnés d'avance par cette modération si lumineuse et cette simplicité si raisonnable ? Dans tous les discours des orateurs athéniens, la discussion proprement dite est suivie d'une réfutation anticipée de l'adversaire, mêlée le plus souvent d'attaques personnelles. Lysias ne manque pas à la règle, mais il s'y soumet avec mesure et bon goût. La péroraison, enfin, est aussi brève que possible : quelques mots, selon l'usage, sur les services rendus par le plaideur à la cité, sur ses sentiments démocratiques ; puis, sans récapitulation des arguments, une courte phrase pour finir.

Les plaidoyers de Lysias sont d'espèces fort différentes et touchent aux questions les plus variées. C'est toute la société de ce temps qui s'y montre à nous, avec ses préoccupations, ses affaires, ses sentiments. Le langage de l'orateur y prend tous les tons, depuis la gravité forte jusqu'à l'enjouement. L'intérêt historique et littéraire en est donc très vif. Deux ou trois exemples, rapidement analysés, suffiront à faire voir le talent de Lysias sous ses aspects les plus caractéristiques.

Voici d'abord, dans le genre grave, une affaire d'adultère (*Sur le Meurtre d'Ératosthène*) et une affaire de tutelle (*Contre Diogiton*). — Euphilétos est poursuivi devant les Héliastes comme meurtrier, pour avoir tué l'ennemi de son honneur, Ératosthène, pris en flagrant délit. La moitié du plaidoyer, qui est d'ailleurs fort court, est remplie par le récit des faits. Rien de plus simple, et rien de plus habile. Il est clair, en effet, que si le crime d'Ératosthène contre Euphilétos est rendu sensible à tous, la vengeance de ce dernier est pardonnée d'avance. C'est à quoi tend toute la narration, exquise de simplicité, de clarté, d'émotion contenue. Euphilétos nous dit sa longue confiance, les premiers symptômes auxquels il ne s'arrête pas, la dénonciation positive qui le trouble, sa résolution de savoir la

vérité, sa prudence pour y parvenir, enfin sa certitude et la punition du coupable. Dès lors la cause est gagnée. Sans élever la voix, par le seul accent de la vérité, il a produit la persuasion. Quand l'orateur aura fait lire la loi et citer les témoins, il n'aura plus qu'à discuter brièvement deux ou trois objections de détail qu'on peut lui faire, et à conclure en quelques mots. Ce plaidoyer n'est pas seulement un modèle d'art oratoire, c'est un charmant tableau de mœurs athéniennes : tous les personnages du drame, esquissés d'une main légère et sûre, vivent sous nos yeux. — Dans le discours *Contre Diogiton*, il s'agit d'enfants mineurs dépouillés par leur tuteur, qui est leur propre grand-père. Celui qui parle pour eux devant les juges est leur beau-frère, le mari de leur sœur. Voici l'exorde, qui est un modèle de dignité simple et persuasive :

Si la question, juges, avait été moins grave, je n'aurais jamais permis à ces enfants de venir devant vous; car je trouve les querelles entre proches fort vilaines, et je sais que les deux parties y sont jugées sévèrement par vous, les uns pour le tort qu'ils ont fait, les autres pour n'avoir rien voulu souffrir de leurs parents. Mais ces enfants, juges, ont été volés impudemment et indignement traités par ceux qui devaient faire tout le contraire : quand ils sont venus vers moi, leur beau-frère, et m'ont demandé mon aide, je n'ai pu leur refuser de parler pour eux; car je suis le mari de leur sœur, de la petite-fille de Diogiton. A force de prières des deux côtés, je les avais d'abord décidés à remettre l'affaire à l'arbitrage de leurs amis, car je désirais avant tout ne pas mettre le public dans notre confidence; mais Diogiton, malgré l'évidence, s'est refusé à rien entendre, et, au lieu de s'en rapporter à ses amis, il a mieux aimé avoir des procès, faire opposition, s'exposer à tout, que de prévenir notre plainte en faisant justice. C'est pourquoi, juges, si je vous démontre que ces enfants ont été traités par leur grand-père, devenu leur tuteur, comme jamais personne ne l'a été à Athènes par des étrangers, je vous prie de leur faire rendre ce qui leur est dû; mais si je n'en viens pas à bout, croyez à tout ce que cet homme vous dira et regardez-nous désormais comme de malhonnêtes gens. Je vais essayer de reprendre les faits au début.

L'orateur, en quelques lignes, a fait connaître aux juges les grandes lignes de l'affaire, indiqué la situation relative des personnages et donné de sa propre modération l'opinion la plus favorable. — Suit l'exposé des faits. Dans ce récit, le premier rôle est joué par une femme, la mère des enfants, la propre fille de Diogiton. C'est une mère admirable, qui défend ses enfants avec autant d'énergie que d'intelligence et qui trouve des mots venus du cœur. Il y a une sorte de conseil de famille où elle se décide à prendre la parole ; son discours est rapporté dans le plaidoyer : il semble qu'on entende cette parole énergique, toute pénétrée d'amour maternel, où les sentiments tiennent plus de place que les idées abstraites, comme il convient dans l'éloquence d'une femme et d'une mère. Quand elle eut cessé de parler, dit le narrateur, il n'était personne qui n'eût les larmes aux yeux, et l'on se sépara en silence avec de tristes pensées. Tout cela est d'une vérité vivante et d'un charme extrême. — Le discours se continue par une discussion d'affaires, dont la fin est incomplète.

Le plaidoyer *Pour l'Invalide* est un chef-d'œuvre aussi, dans un genre tout différent. Le client de Lysias est un de ces infirmes pauvres à qui la loi athénienne accordait un secours en argent : celui-ci reçoit une obole par jour; il exerce en outre un petit métier qui l'aide à vivre. Un ennemi a demandé au Conseil des Cinq-Cents, qui dressait chaque année la liste des indigents à secourir, la radiation du personnage. Notre homme combat cette demande. L'affaire, évidemment, n'était pas de celles qui peuvent enrichir un avocat ; mais Lysias, en écrivant son plaidoyer, s'est amusé. Son client est mis en scène avec une bonhomie spirituelle : c'était probablement un original, fort connu dans Athènes, et dont la physionomie pouvait tenter même un logographe de grande réputation, comme Lysias. — Après un court exorde, un peu trop élé-

gant peut-être à notre goût, le plaideur rappelle les griefs allégués pour lui faire enlever le secours de l'État : il est dans l'aisance, dit-on, grâce à son métier; il monte à cheval; il fréquente des gens dépensiers, et il est d'ailleurs d'humeur violente, redoutable. Il répond tour à tour sur chaque point, avec une ironie narquoise et discrète qui est fort amusante :

Mon père, juges, pour toute fortune, ne m'a rien laissé du tout; quant à ma mère, j'ai dû la nourrir jusqu'à sa mort, survenue il y a deux ans... Mon métier, enfin, ne me rapporte pas gros; j'ai bien de la peine à l'exercer, et je n'ai pas encore trouvé d'acquéreur qui désire prendre la suite de mes affaires...

On lui reproche ses promenades à cheval!

Si j'étais riche, j'aurais un âne à moi, au lieu de monter sur les chevaux des autres. Mais comme je ne puis me livrer à une pareille dépense, je suis obligé de recourir aux chevaux d'autrui. Si mon adversaire me voyait sur un âne, il ne dirait rien (que dire, en effet?); et parce qu'il me voit sur des chevaux qu'on me prête, n'essaie-t-il pas de vous persuader que je suis valide! Il veut bien ne pas abuser de ce que j'ai deux bâtons, au lieu d'un seul comme tout le monde, pour y voir un signe de ma vaillance.

Il me reproche ma violence : est-ce qu'on peut être violent avec un physique comme le mien? On m'accuse de fréquenter des gens peu estimables : mais je fais un métier, il faut bien que j'ouvre ma porte aux clients, comme le parfumeur et le barbier. Et l'orateur termine en disant que s'il ne peut se vanter, comme les riches, de ses chorégies et de ses triérachies, il a cependant fait preuve de civisme au temps des Trente.

L'atticisme de Lysias, si sobre, si élégant, si naïvement gracieux, si bien adapté à cette sorte de plaidoyers, devint un modèle qu'on imita : le *canon* du genre fut désormais fixé. Il est curieux de remarquer à quel point non seule-

ment un Isée ou un Hypéride, mais un Isocrate et un Démosthène, si différents de Lysias à tant d'égards, s'efforcent de lui ressembler quand ils font le métier de logographes. A Rome, on alla plus loin : Brutus et d'autres voulaient faire de lui le type unique et suprême de l'orateur attique, au détriment de Démosthène. C'était là un paradoxe, une fantaisie de délicats. L'atticisme de Lysias est délicieux ; mais, s'il est parfait dans certains genres, il y a d'autres emplois de l'éloquence qui réclament plus de vigueur et plus d'éclat.

5. Isée[1]. — Isée est encore un logographe. Chalcidien de naissance, selon les uns, Athénien, selon d'autres, il est certain qu'il vécut à Athènes, mais qu'il se tint à l'écart des affaires publiques. Le plus ancien discours que nous puissions dater, parmi ceux que nous avons de lui, se rapporte à l'année 389; le plus récent, à l'année 353. Il était donc plus jeune que Lysias et plus âgé que Démosthène. Il obtint, comme logographe, une grande réputation, et il passe pour avoir été le maître de Démosthène. Cette tradition, si on la dégage de quelques légendes absurdes qui s'y sont greffées, comme par exemple celle qui lui attribue les discours prononcés par Démosthène contre ses tuteurs, n'a par elle-même rien d'invraisemblable.

Isée paraît avoir laissé une cinquantaine de discours (sans compter les apocryphes) et divers ouvrages de rhétorique. De ces derniers, il ne subsiste absolument rien. Des discours, douze, qui se rapportent tous à des affaires de succession, sont arrivés jusqu'à nous : c'est une des divisions du recueil primitif, classé par nature d'affaires, qui a échappé au naufrage. La similitude des sujets les rend plus intéressants pour l'historien du droit que pour l'historien de la littérature.

A première vue, le talent d'Isée paraît assez semblable

1. Édition critique de Scheibe (Bibl. Teubner).

à celui de Lysias : même pureté de langage, même précision, même netteté élégante de la phrase, même brièveté lumineuse et persuasive de tout l'ensemble. On comprend que beaucoup de lecteurs, même parmi les anciens, eussent quelque peine à distinguer les œuvres des deux orateurs, ainsi qu'en témoigne Denys d'Halicarnasse. Mais un peu d'attention fait voir des différences. D'une manière générale, Isée est moins peintre que Lysias, et plus dialecticien. Sa phrase, si courte et si nette, elle aussi, n'a pas la naïveté gracieuse, l'aimable abandon de celle de son prédécesseur; le tour en est déjà plus vigoureux et plus pressant; elle ressemble parfois à celle de Démosthène par une fermeté impérieuse et vive. Sa dialectique aussi est plus subtile, plus opiniâtre, plus perfide parfois. Il raconte moins et discute davantage. Il sait ordonner tout son discours avec habileté en vue de sa démonstration, user de préparations et de marches savantes, diviser la narration en plusieurs parties pour y mêler plus étroitement la discussion, annoncer son plan, résumer ensuite et répéter ses preuves. Il insiste et il appuie au besoin. Il oblige l'auditeur à le suivre sans distraction.

L'un des chefs-d'œuvre d'Isée, un des plaidoyers où l'on voit le mieux toutes les ressources de son art, est le discours sur l'héritage de Kiron. La cause réunit, en effet, une question de fait et une question de droit : le plaideur doit établir sa qualité et démontrer les conclusions qu'il en tire. Sur les deux points tour à tour, il est d'une habileté subtile, ingénieuse, à la fois précise et pressante.

On comprend que Démosthène ait choisi l'éloquence d'Isée pour premier modèle. Cette parole nerveuse et forte convenait à sa propre véhémence. Entre Lysias et Démosthène, pourtant, il y a encore un autre intermédiaire qu'Isée : c'est Isocrate, en qui se personnifie et s'épanouit l'éloquence d'apparat au IV^e^ siècle.

6. L'éloquence d'apparat : Isocrate; sa vie et son œuvre[1]. — Isocrate, fils de Théodoros, du dème d'Erchia, naquit en 436. Son père possédait une fabrique de flûtes qui lui donnait de l'aisance. Isocrate reçut l'éducation d'un jeune Athénien riche. Il fut l'élève de Prodicos; il écouta aussi Socrate, à qui il dut beaucoup. La philosophie, pourtant, ne le retint pas. Son père ayant été ruiné par la guerre du Péloponnèse, il dut chercher à gagner sa vie. Il compléta son éducation oratoire en allant entendre Gorgias, alors retiré en Thessalie, et revint exercer à Athènes le métier de logographe. Il composa des plaidoyers pendant une douzaine d'années : ceux qui nous restent ont été écrits entre 400 et 387 environ. Il s'assura ainsi de la réputation et l'indépendance. Mais ce métier lui plaisait peu. Ces questions d'héritages, de fraudes, d'injures, lui semblaient mesquines. L'art, pour un logographe, consistait à s'effacer, à se cacher derrière le plaideur : Isocrate aimait les idées générales, l'éloquence sonore, la gloire immédiate, les applaudissements à bout portant. L'éloquence de la tribune aux harangues était de nature à le tenter; mais il se sentait incapable d'y réussir. Sa voix était faible, sa timidité insurmontable. Il n'avait d'ailleurs aucune des qualités de l'homme d'action : ce qu'il aimait dans la politique, c'étaient surtout les idées générales, non les détails réels et précis; idéaliste candide et un peu naïf, artiste soucieux de la perfection, ami de sa tranquillité, vaniteux et chatouilleux à l'excès, il n'avait rien de ce qui était nécessaire pour vaincre dans les luttes de la vie

1. Édition critique de Benseler-Blass (Bibl. Teubner); édition explicative de Schneider (Leipzig, Teubner, 3e éd., 1875; seulement pour les principaux discours).

Trad. française du duc de Clermont-Tonnerre, Paris, Didot, 1862-1864.

A lire :

La belle *Étude sur Isocrate* mise par E. Havet en tête de la trad. du discours *Sur l'Antidosis*, de Cartellier (Paris, 1863).

publique. Restait l'éloquence d'apparat et l'enseignement de la rhétorique. C'est de ce côté que se tourna Isocrate; ses premiers ouvrages en ce genre ont dû être écrits entre 390 et 380. Le *Panégyrique* est de 380. Dès lors, pendant plus de quarante ans, il ne cessa d'être le maître de rhétorique le plus célèbre d'Athènes et son plus grand orateur dans le genre de l'éloquence d'apparat. Cicéron a plusieurs fois parlé avec admiration et complaisance de cette école d'Isocrate, d'où sortirent, comme d'un autre cheval de Troie, tant de héros, tant de princes de la parole[1] : des orateurs comme Lycurgue et Hypéride; des historiens comme Éphore et Théopompe; des hommes d'État comme Timothée, fils de Conon. Isocrate, à la fin de sa vie, était un des personnages marquants de la Grèce : il fut en relation avec Évagoras et Nicoclès, rois de Salamine (dans l'île de Cypre); avec Archidamos, roi de Sparte; avec Jason de Phères et Philippe de Macédoine. Il demandait mille drachmes à chacun de ses disciples et il était fort riche. Une heureuse santé, un parfait équilibre moral lui assurèrent une longévité extraordinaire : âgé de quatre-vingt-dix-sept ans, il écrivait encore son *Panathénaïque*. Il mourut l'année suivante, après la bataille de Chéronée (338), de mort volontaire, dit-on, et pour ne pas survivre à la ruine de ses illusions sur Philippe; mais l'explication est douteuse. Isocrate s'était marié tard et n'eut pas d'enfant : il avait adopté un fils de sa femme, nommé Aphareus, qui fut orateur et poète tragique, et dont les enfants furent pour Isocrate comme de véritables petits-fils.

Il nous reste, sous le nom d'Isocrate, six plaidoyers, quinze discours d'apparat et neuf lettres. Quelques-uns de ces ouvrages sont d'ailleurs mutilés. C'est à peu près le tiers de ce que les anciens possédaient sous son nom; mais beaucoup des œuvres attribuées à Isocrate dans l'antiquité étaient rejetées comme apocryphes par les cri-

1. *De Orat.*, II, 94; Cf. *Brutus*, 32, et *Orator*, 40.

tiques les plus compétents, au lieu que, des ouvrages conservés, un seul discours, le *Démonicos*, et une lettre (la IX^e^), semblent justement suspects. Nous connaissons donc Isocrate très suffisamment.

Nous ne nous arrêterons pas à ses *Lettres*, qui présentent exactement les mêmes caractères que ses discours d'apparat, dans un cadre plus restreint.

Les plaidoyers non plus, quel qu'en soit le mérite, ne sauraient retenir longtemps notre attention. Ils ressemblent à ceux de Lysias par un air d'honnêteté, de candeur, de vérité ; par la pureté de l'atticisme et la propriété du langage. On y trouve, en outre, un goût des idées générales et du lieu commun, puis une attention à la liaison des idées, qui sont des traits bien isocratiques. Cependant l'orateur, dans ces plaidoyers, n'est pas tout à fait lui-même : d'abord parce que le genre l'en empêche, ensuite parce qu'il en est à ses débuts et qu'il se cherche encore. Il y a parfois, entre ces divers plaidoyers, des différences de manières qui surprennent. Et ces différences ne tiennent pas seulement à la diversité des sujets : il est visible qu'Isocrate n'a pas encore d'idées bien arrêtées sur le style. Il hésite entre Gorgias et Lysias, sans que l'on puisse saisir dans ces changements une évolution régulière. Les plaidoyers sont des œuvres distinguées, mais ce qui a donné à Isocrate la place considérable qu'il occupe dans l'histoire de la prose grecque, ce sont ses discours d'apparat et son enseignement, dans lesquels il a fait œuvre de novateur vraiment original.

7. Les discours d'Isocrate ; la période. — Depuis Gorgias, la sophistique avait fait effort pour créer une éloquence *épidictique* qui fût capable de charmer les délicats. Aux yeux d'Isocrate, elle avait échoué, tantôt par la médiocrité des sujets, qui n'étaient que de frivoles jeux d'esprit ou de laborieux paradoxes, tantôt par les fausses beautés d'un style où manquait la vérité. Isocrate a nettement

conscience du but à atteindre. Son objet est double : d'abord, donner à l'éloquence un fond sérieux, en faire, comme il le dit sans cesse, une « philosophie », car il n'a pas été inutilement l'ami de Socrate, et, suivant une autre de ses expressions, composer des discours qui fussent, par le fond, « panhelléniques et politiques » ; ensuite, donner cette éloquence sérieuse une beauté de forme capable de causer au lecteur un plaisir analogue à celui que font naître les beaux vers[1]. Voilà son programme. Comment l'a-t-il réalisé?

Et d'abord, quelles sont les idées qui forment sa « philosophie »? Ce sont souvent des idées morales proprement dites. Dans le nombre, il en est de belles, toutes pénétrées d'une noble sagesse, à la fois très grecque et très humaine. Ce n'est pourtant pas là qu'il est le plus original ; pour ce qui concerne la morale privée, il s'en tient aux idées communes, qu'il considère comme les meilleures. Il n'y touche d'ailleurs qu'incidemment. Sa grande affaire, c'est la politique ; celle-ci, toute pénétrée de morale, inspire la plupart de ses discours ; l'œuvre à laquelle il a consacré sa vie, c'est une œuvre de prédication politique. Sa thèse peut se résumer d'un mot : union de la Grèce contre les Barbares. Idée généreuse et simple, mêlée de beaucoup d'illusions, soutenue par lui, d'un bout à l'autre de sa longue carrière, avec autant de sincérité convaincue que d'optimisme parfois chimérique. Quel que soit le sujet qu'il traite, Isocrate a toujours en vue cette idée fondamentale : c'est elle qui est l'âme de sa politique, c'est elle qui en explique et en relie tous les détails. Le principe de cette théorie est avant tout dans la haute image qu'il se fait de la Grèce, considérée comme la patrie de toute culture intellectuelle et de toute civilisation. Il a dit magnifiquement quelque part que ce qui fait qu'on est Grec, c'est

1. *Antidosis*, 46 ; *Panég.*, 17 ; 188 ; *Évagoras*, 8-11 ; etc.

plutôt encore la culture que le sang [1]. Les guerres médiques ont été le triomphe admirable de la civilisation sur la barbarie. Mais depuis, tout a changé. Le Grand Roi mène les affaires de la Grèce ; le honteux traité d'Antalcidas est pour lui le plus glorieux des trophées [2]. Est-il donc devenu plus puissant ? Non. Dix mille Grecs ont pu récemment traverser l'Asie entière au mépris de ses menaces. Ce qui fait sa force, c'est la désunion de la Grèce. Les cités grecques sont jalouses les unes des autres ; chacune s'affaiblit par ses discordes intérieures ; tout n'est que désordre et confusion. La cause même du mal en indique le remède : il faut que les Grecs se rapprochent les uns des autres et acceptent une hégémonie nécessaire. Laquelle ? Sparte est grossière, illettrée, tyrannique, dangereuse à tout le monde. Thèbes est pire encore. Athènes semble désignée pour ce noble rôle, qu'elle a jadis rempli glorieusement. Si elle l'a perdu, c'est d'abord qu'elle s'est livrée, dans son gouvernement intérieur, à la fausse démocratie, à la tyrannie des démagogues, qui tirent leur force des mauvaises passions et vivent des misères de l'État. C'est ensuite qu'au dehors elle a voulu fonder un empire sur la force, qu'elle a manqué envers ses alliés à la loi suprême de la modération (σωφροσύνη), nécessaire aux cités comme aux individus ; elle a soulevé contre elle, par ses fautes, des haines violentes ; il ne s'agit pas de reprendre Amphipolis : il faut pratiquer la justice et se faire aimer des autres Grecs. Isocrate espéra longtemps ramener Athènes à la constitution de Solon et aux vertus d'un âge d'or qui n'avait jamais existé. Comme son espoir tardait à se réaliser, il se tourna vers d'autres appuis. Il pensa peut-être à Denys de Syracuse, puis à Jason de Phères. Ceux-ci lui manquant, il se tourna vers Philippe, en qui il vit le chef attendu qui devait faire l'unité pacifique de la Grèce et assurer son triomphe

1. *Panég.*, 50.
2. *Panég.*, 120 ; 180.

sur la barbarie. Il ne soupçonna pas un seul instant que ce Philippe, si éclairé, si habile dans la philosophie, pût avoir une âme moins pure que la sienne. Dans toute cette philosophie politique, les vérités de détail abondent : la critique de la politique athénienne, au dedans et au dehors, est souvent très pénétrante ; la physionomie des différentes cités grecques est peinte avec finesse ; la faiblesse réelle du Grand Roi est montrée avec force ; et surtout, le sentiment général d'Isocrate, son patriotisme athénien et panhellénique, sa foi dans la morale considérée comme le fondement de la politique, sont dignes de la plus sympathique admiration. Le malheur de ce grand prédicateur de patriotisme fut de n'imaginer dans son optimisme naïf que des remèdes chimériques ou dangereux : proposer aux Athéniens du IVe siècle de revenir à la constitution de Solon, c'était une pure chimère ; mais leur demander d'accepter Philippe pour chef, c'était une erreur plus grave encore et que toute l'honnêteté de l'orateur ne parvient pas à rendre excusable.

De même qu'il réforme l'éloquence d'apparat pour le fond des idées, Isocrate la réforme aussi pour le style et la composition. Gorgias avait cherché la beauté du discours surtout dans l'éclat un peu aveuglant des mots et dans le cliquetis des phrases. Isocrate, athénien et socratique, la cherche surtout dans la liaison harmonieuse des pensées et dans la subordination des détails à l'ensemble. Les mots, dans ce système, ne doivent pas attirer l'attention. Isocrate écrit la langue de tout le monde, le pur attique, comme Lysias. Il s'interdit les termes artificiels et poétiques chers à l'école de Gorgias. Il a même peu d'images, peu de métaphores hardies. Il vise surtout à une justesse délicate et à une noblesse qui vient naturellement de la généralité des idées. Les mots doivent être doux à l'oreille, bien rythmés. Ils doivent s'unir entre eux sans rudesse, de manière à former des membres de phrase coulants et har-

monieux. Point d'hiatus, par conséquent. Cette règle, toute nouvelle, est pour lui absolue; il l'observe rigoureusement. Elle parut si heureuse à ses auditeurs que dès lors tout le monde en Grèce s'y soumit plus ou moins : ce fut une véritable révolution dans la prose grecque. Mais c'est la phrase surtout qui fut changée par Isocrate. Les plus anciens prosateurs se bornaient en général à juxtaposer des membres de phrase courts, qui ne s'organisaient pas en un tout. Gorgias essaya, par des oppositions, de les accoupler deux à deux ; mais son procédé était monotone. Les longues phrases de Thucydide étaient souvent gauches et embarrassées. Lysias avait créé une période souple et vivante, mais courte, et mieux appropriée aux affaires courantes qu'à l'expression magnifique des idées générales. Isocrate est le véritable inventeur de la grande période oratoire, à la fois une et complexe, qui rassemble dans l'élan d'une seule phrase de nombreuses idées particulières groupées autour d'une idée principale, et qui ajoute à la force intrinsèque de la pensée l'efficacité entraînante d'un rythme oratoire large et puissant. Il y a des périodes d'Isocrate qui ont une page; beaucoup en ont une demie. Jamais la longueur de la phrase n'enlève rien à sa clarté, à sa netteté lumineuse, et l'imagination s'émeut à cet ample déroulement de pensées faciles à suivre. Quelquefois, des séries de syllabes de même prosodie se répondent et se font écho pour mieux marquer l'unité du rythme. D'ordinaire, cependant, Isocrate évite une similitude trop absolue qui aurait quelque chose de mécanique et d'artificiel. Il a senti le défaut des nombres trop uniformes de Gorgias. Il cherche toujours la variété et la souplesse. Une longue période d'Isocrate est une œuvre d'art admirable, qui enchante à la fois l'oreille et la raison, et qui donne l'idée de la puissance oratoire sans y mêler le sentiment de l'effort. Même souci de la composition générale du discours. Comme Socrate, il aime à définir nettement son sujet. Il

en embrasse l'ensemble et les parties. Même quand il paraît s'attarder à des digressions, il sait ce qu'il fait et ne perd pas de vue la fin où il tend. Il a souvent exprimé lui-même son souci d'une composition à la fois souple et ferme[1].

Cet art d'écrire, si parfait, cause d'abord au lecteur un vif plaisir : cette ampleur lumineuse est délicieuse ; il y a, dans Isocrate, une foule de phrases qui atteignent à la plus haute éloquence. Et cependant, à la longue, la fatigue survient. « L'éloquence continue ennuie » : celle d'Isocrate est trop continue, trop parfaite. Ce qui manque, c'est l'imprévu, c'est la variété des choses naïves et sincères, c'est l'irrégularité vive de la passion. Il y a trop d'apprêt dans cette magnificence impeccable. Ce défaut vient d'un souci maladif de l'écrivain pour sa gloire d'artiste, de virtuose en paroles. On est fâché de trouver un rhéteur là où l'on voudrait trouver un homme. Il avoue lui-même que la paix de 346 fut faite entre Athènes et Philippe avant l'achèvement du discours où il voulait la recommander[2]. Il est incapable de sacrifier la perfection de ses phrases à l'efficacité de son action politique ; et cela même fait tort à ses phrases, sans qu'il s'en doute. Cette vanité d'auteur s'exprime d'ailleurs souvent de la manière la moins déguisée et la plus naïve. Ses discours sont pleins de son propre éloge. Il chante lui-même ses propres louanges et, au besoin, rapporte les louanges que d'autres lui ont données. Il fait la leçon à ses rivaux avec un air de suffisance qui choque. En résumé, toutes les formes de la vanité littéraire, y compris le pédantisme, fleurissent chez Isocrate. C'est là le vice secret qui l'empêche d'être tout à fait l'orateur sans égal qu'il prétendait être.

Ces qualités et ces défauts se retrouvent dans tous ses discours, avec des nuances qui tiennent au temps et aux

1. Voir, par exemple, *Antidosis*, 11.
2. *Philippe*, 7.

circonstances, plutôt qu'avec des différences bien tranchées, du moins si l'on met à part quelques œuvres de sa jeunesse qui ne sont encore que des essais. Dans cette première période, en effet, qui va de 390 environ à 380, il entreprend de traiter à sa façon le παίγνιον, le jeu d'esprit, si cher aux sophistes. Il compose l'éloge d'*Hélène* et celui de *Busiris*, en essayant de mettre dans ces paradoxes plus de sérieux que ne faisaient ses prédécesseurs. La tentative ne pouvait aboutir qu'à de médiocres résultats. Les deux exhortations composées pour Nicoclès, roi de Cypre, appartiennent à la même période de transition, et sont aussi des ouvrages de second ordre.

La série des grandes œuvres s'ouvre, en 380, par le *Panégyrique*. Isocrate le lut aux fêtes olympiques. Il y célèbre Athènes, pour laquelle il demande l'hégémonie contre les Perses. C'est un de ses plus beaux discours. — Le *Plataïque*, composé sans doute peu après la prise de Platée par les Thébains en 373, a la forme d'un discours judiciaire : l'orateur raconte aux Athéniens les misères subies et prouve l'injustice des vainqueurs. — Viennent ensuite, entre 356 et 350, deux discours qui sont censés des discours délibératifs. C'est le discours *Sur la Paix*, où il expose ses vues sur l'empire maritime d'Athènes, puis l'*Aréopagitique*, où il traite de la constitution intérieure d'Athènes. — Dans l'*Archidamos*, il suppose que le roi spartiate de ce nom expose devant le Sénat de Lacédémone la nécessité de ne pas s'humilier devant Thèbes victorieuse. — Dans l'*Antidosis*, il feint de se défendre en justice contre un certain Lysimachos (qui lui avait réellement intenté un procès au sujet d'une triérarchie), et il présente au public athénien un tableau complet de sa vie (354). — En 346, il écrit le *Philippe*, où il exhorte le roi de Macédoine à devenir le chef des Grecs contre les barbares. — En 339, enfin, il écrit le *Panathénaïque*, où il revient encore, comme dans le *Panégyrique*, à l'éloge d'Athènes. Il y déclare avec insistance

qu'il ne vise plus à cet éclat de l'éloquence qu'il avait recherché autrefois, mais il est difficile de voir en quoi ses prétentions à la simplicité sont justifiées.

8. **Isocrate théoricien de l'éducation**[1]. — L'éloquence ainsi entendue n'avait pas seulement pour objet, dans la pensée d'Isocrate, la composition de ces beaux discours: elle était en outre un moyen d'éducation. Tous les esprits réfléchis, depuis le milieu du v^e^ siècle, comprenaient la nécessité d'ajouter à l'enseignement élémentaire, qui se donnait aux enfants dans les écoles proprement dites, une instruction plus élevée, qui convînt à de jeunes hommes et les préparât directement à devenir des citoyens. Sophistes et philosophes essayaient de résoudre le problème, chacun à sa manière. La rhétorique purement pratique des successeurs de Corax et de Tisias, l'éristique, la lecture des poètes, les discours sur des sujets divers, la dialectique des Socratiques formaient autant de méthodes entre lesquelles se partageait la faveur publique. Dans un discours *Contre les Sophistes*, Isocrate, tout au début de sa carrière pédagogique, partit en guerre contre les méthodes de ses rivaux et exposa sa propre théorie. Le discours est malheureusement mutilé, mais si l'on y ajoute les indications répandues par Isocrate dans ses autres œuvres, on voit qu'il avait un système très réfléchi, très arrêté, et en grande partie original.

A ses yeux, l'homme « bien élevé » (πεπαιδευμένος) n'est pas celui qui excelle dans un art ou une science particulière: c'est celui qui a un jugement droit, une âme juste et ferme, une entière possession de soi-même[2]. Ces qualités sont en partie naturelles et en partie le fruit de l'éducation. Parmi les maîtres, les uns enseignent à leurs élèves la géométrie, l'astronomie, la musique: c'est là une gym-

1. Cf. P. Girard, *l'Éducation athénienne au v^e^ et au vi^e^ siècle* (Paris, 1889), p. 310 et suiv.
2. *Panathén.*, 30-32.

nastique utile, mais seulement à titre de préparation. D'autre part, la prétendue science des anciens philosophes n'est que contradiction et chimère. L'explication des poètes est difficile et rarement bien faite. Les maîtres de rhétorique se moquent de la vérité : ce sont des charlatans. Les éristiques et les dialecticiens sont honnêtes et sincères, mais ils s'empêtrent dans des subtilités inutiles. La morale et la politique ne sont pas matière de science rigoureuse, au sens platonicien du mot : il ne peut y avoir sur ces sujets que des opinions, bonnes ou mauvaises. C'est donc sur la pratique avant tout que l'enseignement de la vraie « philosophie » doit être fondé. Il faut faire à la fois la théorie et l'application. Le véritable philosophe, qui est en même temps maître de rhétorique, apprend à ses élèves, par son propre exemple, par l'analyse de ce qu'il exécute devant eux, par les essais qu'il leur fait faire, à décomposer et à manier les idées ; il les exerce à écrire à leur tour sur des sujets sérieux. Au bout de trois ou quatre ans de cet apprentissage théorique et pratique, le jeune homme peut entrer dans la vie sachant penser et sachant écrire. Les dernières pages du *Panathénaïque* mettent en scène, pour ainsi dire, la méthode d'Isocrate, de la manière la plus curieuse : un des auditeurs est censé choqué de certains jugements du maître sur Lacédémone ; une discussion courtoise s'engage, et Isocrate prouve le bien fondé de son opinion : il a ainsi donné à ses disciples une leçon d'histoire et de politique en même temps qu'une leçon de style.

Cette méthode d'éducation ressemble trop à celle qui inspire nos *humanités* pour que nous puissions rester insensibles à la part de vérité qu'elle renferme. Avouons, d'ailleurs, que, dans la pratique, elle aura toujours une valeur exactement proportionnée à la dose d'esprit scientifique que la nature propre du maître y fera pénétrer. Avec Isocrate, il était à craindre que la rhétorique proprement

dite, avec son vague et son mensonge inconscient, n'y prît trop souvent la première place.

Au total, Isocrate a été jugé très diversement. Cicéron et les cicéroniens l'admirent beaucoup; Fénelon le trouve insupportable. Il y a en effet, chez Isocrate, du bon et du mauvais. Son plus grand mérite est d'avoir rendu possible l'éloquence de Démosthène. Son tort est d'avoir tellement enchanté la Grèce par la musique de sa parole qu'il a souvent laissé croire à ses successeurs que cette musique suffisait à tout. En bien comme en mal, il est certain que son influence a été profonde, et qu'un ouvrage en prose, après Isocrate, est presque toujours très différent de ce qu'il eût été avant lui [1].

9. L'Éloquence politique : vue d'ensemble. — C'est seulement au milieu du IVe siècle, durant les vingt dernières années de la vie d'Isocrate, que l'éloquence politique proprement dite prit enfin sa place dans la littérature. Les circonstances étaient alors particulièrement favorables à l'éclosion de cette éloquence. C'est le temps où la Macédoine s'élève menaçante en face de la Grèce et d'Athènes. Un grave problème se pose devant le peuple : faut-il voir dans Philippe un ennemi irréconciliable, ou faut-il le ménager? Une foule d'orateurs montent à la tribune pour soutenir les deux thèses. On parle dans l'assemblée, on parle dans les ambassades; on parle aussi devant les héliastes pour s'accuser réciproquement ou se défendre; car ces luttes politiques, selon l'usage athénien, avaient souvent leur épilogue devant les tribunaux. L'importance tragique de ces débats n'aurait cependant pas suffi à sus-

1. Parmi les rivaux d'Isocrate, le seul qui mérite d'être ici mentionné est Alcidamas, dont nous possédons un curieux discours *Sur les Sophistes*. Il y reproche à Isocrate de former des écrivains plutôt que des orateurs. Lui-même, d'ailleurs, n'est pas sans avoir subi l'influence de son adversaire. C'est Alcidamas qui avait écrit quelque part cette belle pensée, citée par Aristote : « Tous les hommes sont les affranchis de la divinité; la nature ne fait pas d'esclaves. » (Aristote, *Rhét.*, I, 13, et scolie.)

citer une éloquence politique *écrite*, la seule qui appartienne à la littérature, si d'autres circonstances, toutes nouvelles, ne s'étaient alors trouvées réunies pour la première fois : l'existence d'orateurs capables de retrouver leur inspiration éloquente la plume à la main, et l'existence d'un public capable de lire avec intérêt des discours écrits. Rien n'est plus connu et n'a été plus souvent signalé que la différence qui existe entre bien parler et bien écrire : la véhémence et l'action, qui sont l'âme de l'éloquence politique, risquent de s'éteindre dans le travail silencieux de la plume, à moins que celle-ci ne soit déjà très habile. D'autre part, à quoi bon rédiger des discours qui ont déjà produit leur effet à la tribune, si le public ne doit pas les lire ? Un Démosthène, en écrivant ses discours politiques, ne faisait pas simplement œuvre de littérateur : il se proposait de continuer et de fortifier l'action de sa parole. Le discours écrit était pour lui comme une sorte de journalisme approprié aux mœurs grecques. Or toutes ces circonstances favorables ne purent se trouver réunies qu'après une pratique déjà longue de l'art des logographes, et après qu'Isocrate, par vingt ou trente ans de discours politico-philosophiques, eut habitué les orateurs et le public, soit à manier les idées générales qui forment le fond de la politique courante, soit à en goûter l'expression écrite. Tous les grands orateurs, d'ailleurs, dans cette période même, n'ont pas été des écrivains : ni Phocion, ni Démade n'ont rien laissé, sinon le souvenir général de leur rôle, de leur attitude à la tribune, et quelques mots qui se sont gravés dans la mémoire des contemporains. De ceux-là, nous pourrions à la rigueur ne rien dire, car ils n'appartiennent pas à la littérature proprement dite. Bornons-nous à rappeler que Phocion, l'homme que Démosthène appelait la « hache de ses discours », passa sa vie à faire bravement la guerre comme général et à prêcher la paix. Il combattait le parti de la guerre parce qu'il croyait

ses compatriotes incapables de tenir tête à la Macédoine. Comme Hypéride lui demandait un jour ce qu'il attendait pour conseiller la guerre : « J'attends, répondit-il, que les jeunes gens consentent à faire campagne, les riches à payer l'impôt et les orateurs à ne pas voler le peuple. » Il méprisait la foule : un jour que le peuple l'applaudissait, il se tourna vers ses amis : « Aurais-je dit quelque sottise ? » Démade, fils d'un batelier, sans éducation et sans mœurs, est tout le contraire de cet aristocrate sévère et hautain, à l'éloquence brève et tranchante : il n'a de commun avec lui que d'avoir combattu Démosthène. Démade était payé par la Macédoine et ne s'en cachait pas. Buveur, viveur, paresseux, c'était un improvisateur incomparable, et Plutarque prétend, non sans vraisemblance, que souvent sa parole improvisée, pleine de verve, d'imagination et d'esprit, emportait comme un torrent les laborieuses constructions de Démosthène. Parmi les orateurs qui ont écrit, aucun d'ailleurs ne s'est enfermé strictement dans l'éloquence délibérative : plusieurs ont été logographes en même temps qu'hommes politiques, et la plupart même n'ont écrit sur la politique qu'à propos de certains débats judiciaires [1]. Quoi qu'il en soit, la politique a été leur source principale d'inspiration, et c'est là ce qui est nouveau. Démosthène et Eschine, Hypéride et Lycurgue, malgré la diversité de leurs œuvres, sont essentiellement des politiques. Et tous, la plume à la main, restent de grands orateurs, c'est-à-dire des hommes qui possèdent à fond le maniement des idées générales et à qui les mots obéissent. Ce qui établit entre eux des degrés, c'est le génie personnel encore plus que le talent proprement dit.

1. Nous ne connaissons, à vrai dire, en fait de harangues proprement dites mises par écrit, que celles de Démosthène lui-même et deux ou trois autres qui ont été recueillies dans ses œuvres, mais dont les auteurs sont incertains.

10. Démosthène ; sa vie ; son œuvre[1]. — Démosthène est le chef incontesté de cette pléiade : il domine tous les autres de très haut, par une supériorité de génie politique et oratoire qui fait de lui l'un des plus grands orateurs politiques de tous les temps.

Il naquit en 384, à Athènes, dans le dème de Pæania. A sept ans, il perdit son père, riche fabricant d'armes, qui laissait aux siens un héritage considérable. Des tuteurs infidèles dilapidèrent cet héritage. L'orphelin, de santé délicate, fut élevé par sa mère avec une sœur plus jeune, au milieu de ces tristesses. A dix-huit ans, la loi le faisait majeur : l'adolescent chétif se trouva être un homme, résolu à obtenir justice. Trois années se passèrent en pourparlers et en discussions préliminaires. Pendant ce temps, Démosthène apprenait l'éloquence et les affaires à l'école d'Isée. Quand l'affaire vint devant le tribunal, en 363, Démosthène plaida lui-même sa cause en grand orateur et la gagna. De nouvelles chicanes l'obligèrent à de nouveaux procès; il n'en sortit que deux ou trois ans plus tard, vainqueur en justice, mais probablement à peu près ruiné, avec ce seul avantage certain d'être désormais trempé pour toutes les luttes.

La tradition rapporte que Démosthène fut attiré de bonne

1. **Bibliographie :**

Éditions complètes de Reiske, de Bekker, de Baiter et Sauppe, dans leurs *Oratores attici ;* de Vœmel (Bibl. Didot, 1843) ; de Dindorf (Oxford, 1846-1860, et dans la Bibl. Teubner, 2e éd., 1874). — Édition excellente des *Harangues* et des principaux *Plaidoyers politiques*, par H. Weil, Paris, Hachette, 1873-1886.

Trad. française complète de Stiévenart, Paris, 1842. Trad. des *Œuvres politiques*, par Plougoulm, Paris, 1861-1864, et des *Plaidoyers*, par R. Dareste (Paris, Plon, 1875 et 1879 ; 4 vol. avec des introd. et des notes très précieuses).

A consulter :

Arnold Schæfer, *Demosthenes und seine Zeit*, 3 vol. in-8, Leipzig, 1856-1858 (ouvrage capital) ; et en outre le t. III de Blass, *Attische Beredsamkeit*. — Plutarque a écrit une *Vie* de Démosthène.

heure par la tribune, mais qu'il n'y trouva d'abord que des échecs : sa voix était mauvaise, sa prononciation peu nette, son action insuffisante. Cependant un vieillard, qui avait entendu Périclès, déclara au débutant que personne ne lui rappelait autant le grand orateur, et le tragédien Satyros s'offrit à lui donner des leçons de diction. Démosthène, avec sa volonté opiniâtre, entreprit de refaire sa nature. On peut lire dans Plutarque le détail bien connu, mais en partie légendaire, des exercices auxquels il se soumit pour arriver à son but : les cailloux qu'il prenait dans la bouche pour se forcer à bien articuler, ses discours prononcés en face des vagues furieuses, la grotte où il s'enfermait pour travailler. En même temps, il étudiait les écrivains et les orateurs. La poésie lui devint familière. Nous ne sommes pas obligés de croire qu'il ait copié huit fois de sa main tout Thucydide, comme on le racontait plus tard ; mais il est certain qu'il le lut et s'en pénétra.

Comme il était obligé de gagner sa vie, il se fit logographe. C'était là d'ailleurs un excellent apprentissage des affaires, et un moyen parfois d'aborder de biais la politique. Trois des plus anciens plaidoyers politiques de Démosthène, les discours contre Androtion (355), contre Timocrate et contre Aristocrate (352), ont été composés par lui en qualité de logographe. Il continua longtemps d'exercer ce métier, car, encore en 345, Eschine lui reproche de composer des discours pour d'autres et d'avoir des élèves. Il n'y renonça probablement tout à fait qu'au moment où il fut près d'arriver au pouvoir, vers 344 ou 343.

Mais il n'avait pas attendu ce moment pour revenir à la politique proprement dite. En 355 ou 354, il figure comme « auxiliaire » (συνήγορος) des accusateurs dans le procès tout politique dirigé contre Leptine, ce qui prouve que sa réputation ne s'enfermait plus dans le cercle un peu étroit des intérêts privés. Le discours sur les *Symmories* (354) et le discours *Pour les Mégalopolitains* (353) sont de véritables

harangues. Deux ans plus tard, enfin, en 351, il compose la première *Philippique*. Il avait alors trente-deux ans. Malgré sa jeunesse, il était en pleine possession de sa force. Sa grande carrière politique vient de commencer.

Cette carrière se divise naturellement en trois périodes : dans la première de 351 à 340, il est un orateur d'opposition ; le parti de la paix est au pouvoir, et Démosthène le combat avec ténacité, sauf quelques rapprochements passagers que lui inspire son patriotisme : c'est la période des grands discours politiques qui établissent peu à peu son autorité et le font passer au premier rang. Dans une seconde période, de 340 à 338, il est le chef du parti dirigeant; il prépare la lutte contre Philippe et n'écrit plus ses discours ; les loisirs peut-être lui manquent, et d'ailleurs il n'en sent plus le besoin, ayant l'oreille de l'assemblée. Dans la troisième période enfin, après que la bataille de Chéronée a réduit Athènes à l'inaction, la tribune proprement dite n'offre plus guère à Démosthène l'occasion de se faire entendre : il appartient au parti vaincu, sans grand espoir de changer le cours des choses, surtout après l'avènement d'Alexandre et la ruine de Thèbes ; il n'a plus qu'à se défendre contre les attaques de ses ennemis, d'abord dans le procès de la couronne, où il triomphe d'Eschine (330), ensuite dans la triste affaire d'Harpale (324), où il succombe à son tour. L'affaire de la couronne avait ses origines dans un décret rendu sur la proposition de Ctésiphon en 337, après la bataille de Chéronée, et qui attribuait à Démosthène une couronne d'or, comme récompense nationale, pour le patriotisme avec lequel il avait consacré une partie de sa fortune à la restauration des fortifications d'Athènes. L'auteur du décret fut aussitôt accusé d'illégalité par Eschine, mais l'affaire ne put venir alors devant les juges, à cause des événements politiques : Philippe mourut assassiné en 336, et Démosthène, malgré la perte récente de sa fille, parut en public couronné de fleurs. La joie des patriotes

fut courte : Démosthène avait décidé les Thébains à reprendre les armes, mais Alexandre déjoua par sa rapidité l'effort des Grecs. Thèbes fut prise et détruite ; dix orateurs athéniens, dont Démosthène et Lycurgue, devaient être livrés au roi de Macédoine, et ne furent sauvés que par l'intervention de Démade. Quand Alexandre fut passé en Asie, Athènes put s'occuper de nouveau de ses querelles intérieures, et le procès de la couronne fut enfin jugé. C'était le procès de deux politiques, de deux partis, en même temps que de deux orateurs. Une foule immense vint de toutes parts assister à la lutte. Eschine, vaincu, sortit d'Athènes pour n'y plus rentrer. Démosthène triomphait encore. L'affaire d'Harpale, fort obscure, fut au contraire pour lui un désastre. Harpale était un intendant d'Alexandre à Suse, qui avait profité de l'absence de son maître, perdu, semblait-il, au fond de l'Inde, pour piller le trésor royal. Quand Alexandre reparut, Harpale s'enfuit avec cinq mille talents et six mille hommes et vint demander à Athènes de l'accueillir. Les patriotes exaltés appuyèrent sa demande ; mais Démosthène la fit repousser. Harpale alors licencia ses troupes et se présenta seul, en suppliant. On le reçut dans la ville. Ausitôt Alexandre réclama son extradition. Démosthène obtint qu'avant de résoudre la question on commençât par mettre le fugitif en prison et par déposer son argent à l'Acropole. Mais, peu de temps après, Harpale s'échappait, et l'on s'aperçut que la moitié de l'argent avait disparu. Démosthène, qui avait été l'un des commissaires chargés de la surveillance, fut en butte aux plus furieuses attaques. Les amis de la Macédoine et les patriotes exaltés s'unissaient contre lui. Il fut accusé de s'être laissé acheter et condamné à payer une amende de cinquante talents. Ne pouvant verser une somme aussi énorme, il fut jeté en prison, d'où il ne tarda pas d'ailleurs à s'échapper. L'année suivante, Alexandre mourait (323). Le parti national, dans sa joie, oublia les querelles antérieures : Démosthène

rentra en triomphe. Déjà les cités grecques se préparaient à secouer le joug de la Macédoine. Une armée athénienne marcha au-devant d'Antipater. Elle fut écrasée à Crannon (322). Dès lors tout était perdu. Démosthène, proscrit par Antipater, gagna l'île de Calaurie. Il y fut poursuivi. Cerné dans le temple de Poséidon, il approcha de sa bouche son stylet, qui contenait du poison, puis, faisant quelques pas vers les soldats, il tomba mort (322). On peut dire à la lettre que Démosthène, après avoir été pendant trente ans le plus dangereux adversaire de la Macédoine, emportait dans sa tombe la liberté d'Athènes et celle de la Grèce.

Nous avons, sous le nom de Démosthène, soixante discours, outre un recueil d'exordes et six lettres. C'est la plus grande partie de ce que les anciens eux-mêmes connaissaient de lui. Tout n'est d'ailleurs pas authentique dans cet ensemble. Une vingtaine de discours (surtout parmi les plaidoyers civils) doivent être écartés comme douteux ou comme sûrement apocryphes. Les œuvres qui sont à l'abri du soupçon n'en forment pas moins un ensemble considérable qui nous permet de le bien connaître comme homme d'État et comme orateur. Parmi ces œuvres, il y a des harangues, des plaidoyers politiques et des plaidoyers civils. De ces derniers, qui appartiennent à la première période de sa vie, nous ne dirons que peu de chose; car, quel qu'en soit le mérite ou l'intérêt, ce n'est pas en tant que logographe qu'il est vraiment Démosthène.

11. **Les plaidoyers civils de Démosthène.** — Il y a pourtant une distinction importante à faire entre les divers discours qu'on peut réunir sous ce titre commun de plaidoyers civils. Il faut mettre à part ceux qu'il a composés contre ses tuteurs, Aphobos et Onétor. Là, il ne fait pas métier de logographe; il parle en son propre nom, à visage découvert, et, si ce n'est pas encore toute sa pensée qui s'y révèle, c'en est du moins une première esquisse très caractéristique, avec plusieurs des traits essentiels de sa nature

morale et même de son talent. Ces discours sont au nombre de cinq et se rapportent à trois affaires distinctes, mais connexes et nées successivement de la première. Ce qui les remplit, ce sont des exposés de faits et des discussions. Les exposés sont minutieux, précis, comme le sera plus tard l'étude des voies et moyens dans les harangues ; rien là qui sente le sycophante ni le bel esprit. La discussion est très serrée et très habile. Le style est sobre, visant à convaincre plus qu'à émouvoir, et pourtant déjà tout frémissant par endroits de passion contenue, même au milieu de l'argumentation. Si la jeunesse de l'orateur se trahit quelque part, c'est peut-être dans le tour des péroraisons, un peu plus abondantes en mots et en effets de style qu'elles ne le seront plus tard. Mais ce qui est surtout remarquable dans ce début, c'est le sérieux profond de cette âme de jeune homme, la volonté opiniâtre et passionnée, l'intelligence vigoureuse qui se révèlent du premier coup.

Les autres plaidoyers qui nous ont été conservés appartiennent à une époque sensiblement plus récente : ils sont contemporains des premiers discours politiques. Démosthène était alors dans toute sa réputation de logographe, et ce sont vraiment des chefs-d'œuvre du genre que quelques-uns de ces plaidoyers. On y trouve des peintures de la vie athénienne tout à fait savoureuses : par exemple, dans le plaidoyer *Pour Phormion*, ce raccourci de l'histoire d'une famille de banquiers, où l'on voit, à la première génération, un esclave barbare, parlant mal le grec, mais intelligent et honnête, affranchi par son maître, associé par lui à ses affaires, entrant dans sa famille, et faisant souche à son tour de fils nés dans la richesse, oublieux de leur origine, insolents et débauchés ; — ou encore, dans le plaidoyer *Contre Conon*, le récit des mésaventures d'un brave garçon un peu timide, livré sans défense, pendant son service militaire, aux fantaisies d'une bande de vauriens, ses camarades ; — ou l'amusante discussion de ces deux voisins de

campagne (*Contre Calliclès*) dont chacun voudrait bien envoyer chez l'autre l'eau du grand chemin, que chaque pluie un peu forte transforme en torrent. Il y a dans tout cela beaucoup de souplesse et beaucoup de charme ; une souplesse et un charme qu'on s'étonne presque de trouver chez un Démosthène : on croirait parfois lire du Lysias ou de l'Isée. Rien ne montre mieux combien les règles du genre étaient impérieuses, et l'on sent quelle forte gymnastique c'était pour un futur orateur que d'obliger sa propre nature, quelle qu'elle fût, à s'y plier docilement. Mais on voit aussi pourquoi ce n'est pas là que nous pouvons vraiment trouver Démosthène.

12. **L'éloquence politique de Démosthène : caractères généraux de l'homme d'État et de l'orateur.** — Le véritable Démosthène, aux yeux de la postérité, c'est l'orateur de combat qui a tenu tête pendant trente ans à la Macédoine et qui a été comme la dernière incarnation magnifique du patriotisme athénien. Son éloquence est la voix d'une grande cause embrassée par une âme héroïque et soutenue par un talent incomparable. De là, une beauté littéraire sans égale, qu'on ne peut apprécier pleinement qu'en étudiant tous les éléments dont elle est faite.

D'abord la cause défendue par Démosthène. Au milieu du IVe siècle, la Grèce tout entière n'est qu'anarchie et confusion. En face des cités hostiles les unes aux autres et impuissantes, la Thessalie d'abord, la Macédoine ensuite grandissent et cherchent à prendre l'hégémonie laissée vacante. Il s'agit pour Athènes de décider si elle laissera les événements suivre leur cours, ou si elle voudra ressaisir son rang d'autrefois. Ces deux solutions ont leurs partisans. Les amis du laisser-faire, de la paix à tout prix, sont de différentes sortes : pessimistes comme Phocion, qui méprisent leurs contemporains ; beaux esprits chimériques, comme Isocrate, qui ne voient de danger que du côté de la Perse ; aventuriers comme Démade et Eschine,

qui trouvent leur intérêt à se faire les avocats de la Macédoine ; financiers comme Eubule, qui redoutent pour la cité les lourdes dépenses de la guerre. La force de ce parti vient de ce qu'il a pour complice le goût général du bien-être, la haine du service militaire, l'optimisme paresseux de la foule, une certaine lassitude engendrée par les nombreux déboires de la politique ambitieuse. D'autres hommes, au contraire, ont un idéal tout différent : ils ne peuvent concevoir une Athènes sans liberté, sans idéal généreux, sans énergie ; ils pressentent, dans le triomphe de la Macédoine, la ruine de la vie nationale ; ils veulent qu'Athènes reste digne de son passé, et, pour cela, qu'elle cherche des alliances, qu'elle se rapproche de Thèbes, même du roi de Perse (beaucoup moins dangereux que Philippe), et qu'elle soit prête à agir, quoi qu'il en coûte. Entre ces deux routes, Démosthène n'hésita pas : il soutint avec ardeur la politique d'action, et, après seize ans de luttes, il persuada ses concitoyens. Or cette politique a échoué, puisqu'elle aboutit à Chéronée. S'ensuit-il que la cause fût mauvaise et que Démosthène ait eu tort de la soutenir ? Non. Pour que la Macédoine l'emportât, il a fallu que Philippe et Alexandre eussent tous deux du génie, et qu'Alexandre, dès l'âge de vingt ans, se révélât comme un chef d'État de premier ordre. Qui peut dire ce qui serait arrivé si Philippe était mort quelques années plus tôt, ou si Athènes avait rencontré un Épaminondas ? La pire chance qu'Athènes pût courir en suivant la politique de Démosthène, c'était de succomber avec honneur. En suivant celle d'Eschine et de Phocion, elle était tout aussi sûre d'être vaincue, et vaincue sans honneur ; car il n'y avait pas place, à côté de Philippe, pour une cité indépendante. On parle quelquefois des intérêts de la civilisation, qui ont gagné, dit-on, à la victoire de la Macédoine et à la diffusion de la civilisation grecque dans tout l'Orient. Soit. Mais, d'abord, Démosthène n'avait pas à examiner ce

genre de problème : il était dans la situation d'un général, qui ne saurait se demander sans crime si l'ennemi représente, oui ou non, une forme de civilisation supérieure, mais dont le devoir étroit, impérieux, est de battre l'ennemi, s'il le peut, ou sinon de lutter jusqu'au bout. C'est ce qu'a fait Démosthène ; et, par une conséquence imprévue, il se trouve que la cause même de la civilisation générale y a gagné : car, en faisant son devoir, il a enrichi le patrimoine moral de la Grèce, c'est-à-dire la substance même de cette civilisation qu'il s'agissait de répandre sur le monde. La Grèce serait moins grande si Athènes n'avait pas lutté à Chéronée. Donc, la cause était juste et belle en principe; reste seulement à savoir si Démosthène a su déployer dans sa défense les qualités d'un homme d'État, ou s'il n'a mis au service de sa thèse que des hâbleries de démagogue.

La question est grave. Il y a une manière de défendre les plus nobles causes qui les compromet et les avilit. Le parti des grands mots sonores et creux, des vaines démonstrations sans effet, des rodomontades, à l'aide desquelles on se dispense d'agir, ou qui rendent impossible toute action raisonnable, ce parti existait à Athènes, et dans le voisinage même de Démosthène. Mais son mérite propre est qu'il n'en fut jamais, qu'il ne cessa de s'en distinguer par ses paroles et par ses actes, et qu'il le combattit, quand il le fallut, au péril de sa réputation, de son repos, et presque de sa vie : car les fanfarons de patriotisme devinrent à la fin ses pires ennemis. Démosthène, lui, est un homme d'État, le plus grand politique d'Athènes à ce moment. Il a, de l'homme d'État, le caractère fortement trempé, l'intelligence à la fois idéaliste dans ses vues d'ensemble et très positive, très réaliste dans l'appréciation du possible, dans le choix des moyens qui doivent le conduire au but. Il a lui-même parlé noblement, à plusieurs reprises, de la manière dont il comprenait son

rôle. L'orateur est le conseiller du peuple (σύμβουλος). Le sage conseiller est l'opposé du sycophante et du démagogue : avant tout, il est désintéressé, courageux et franc. Il ose dire la vérité, même au risque de déplaire. Ce qu'il faut conseiller, ce n'est pas le plus facile, c'est le meilleur[1]. Mais il ne suffit pas à l'orateur d'être franc : il faut qu'il soit intelligent et connaisse la politique. S'il se trompe, il doit porter la peine de ses fautes : l'homme d'État n'a pas le droit d'être incapable ou ignorant ; personne ne le forçait à être homme d'État[2].

La conduite de Démosthène est conforme à sa théorie. Il est courageux dans sa parole, toujours prêt à se mettre en avant, à affronter les responsabilités. Il n'a pas peur de déplaire : il heurte en face les préjugés et les intérêts, il gourmande son auditoire avec une rudesse affectueuse ; il sait résister même à son parti, ce qui est, pour un homme d'État, le courage suprême. Sa politique s'inspire de principes élevés : l'intérêt d'Athènes, à ses yeux, c'est avant tout de soutenir son honneur et de rester fidèle à son caractère traditionnel (son ἦθος), qui l'a toujours portée à secourir les faibles, à combattre les tyrans, à se faire le champion des droits de la Grèce (τὰ κοινὰ δίκαια τῶν Ἑλλήνων). Il voit les choses de haut, en effet, et n'ignore pas que l'intérêt apparent, quand il se sépare de la justice et de l'honneur, n'est le plus souvent qu'une illusion : il a hérité de l'esprit philosophique des Périclès et des Thucydide. Mais cette élévation n'a rien de mystique et cette philosophie n'a rien de doctrinaire. Ce grand défenseur de l'honneur d'Athènes est nourri d'histoire, de faits précis, de science politique exacte. Aucun orateur de son temps n'est aussi abondant en souvenirs positifs, en preuves tirées des événements ; aucun n'est plus indifférent aux vieilles légendes, si chères à Isocrate et même à Eschine. Ce mer-

1. *Chersonèse*, 69-72.
2. *Ambassade*, 100.

veilleux interprète des idées générales ne craint jamais le détail technique et minutieux. Sa connaissance des hommes et des choses est ample et pénétrante. Il ne s'arrête pas aux dehors. Il sait à fond les ruses de Philippe, son activité, son ambition ; les nobles tendances d'Athènes et ses faiblesses ; les misères morales de Sparte et de Thèbes. S'il s'agit de mesures à prendre, il ne s'en tient pas à des phrases vagues : il veut des chiffres, des prévisions minutieuses ; il aime les questions d'affaires ; cet idéaliste est le réformateur du système financier athénien ; ce grand prédicateur de justice politique entre volontiers dans des comptes d'hommes, de chevaux, de navires, de contributions pécuniaires.

Et, pourtant, la haine de ses adversaires l'a poursuivi de graves accusations : ils l'ont accusé de lâcheté, d'improbité comme logographe, de vénalité comme homme d'État. Et l'écho de ces calomnies se retrouve chez les historiens de l'antiquité. Il faut donc en dire un mot, sans vouloir faire à ces attaques plus d'honneur qu'elles n'en méritent. Eschine lui reproche d'avoir tremblé devant Philippe dans l'ambassade de 346, et d'être resté court : si le fait est vrai, il s'explique sans peine par des raisons plus sérieuses et plus honorables qu'une peur d'enfant. D'autres l'ont blâmé d'avoir fui à Chéronée ; mais l'ensemble de la cité n'en jugea pas de même, puisqu'il fut chargé de l'oraison funèbre des citoyens qui avaient péri sur le champ de bataille. Sa prétendue improbité comme logographe ne repose que sur une insinuation ridicule d'Eschine et sur une grossière méprise de Plutarque. Sa vénalité, enfin, n'est pas mieux établie, malgré le jugement rendu dans l'affaire d'Harpale, puisque, l'année d'après, la cité tout entière, y compris ses adversaires les plus acharnés, l'accueillait triomphalement. Cela ne veut pas dire assurément que Démosthène fut un saint : les grands politiques sont rarement des saints, et la Grèce antique était loin de faire

exception à cet égard. La morale courante y était même fort large sur la légitimité de certains profits que l'usage accordait aux orateurs et aux généraux. Que Démosthène, selon l'usage de son temps, ait tiré de la politique des profits considérés alors comme légitimes, c'est possible, sinon prouvé ; qu'il ait employé imprudemment, dans l'intérêt de sa cause, une partie de l'argent d'Harpale, c'est beaucoup moins sûr encore ; mais, à supposer que ce fût vrai, ce ne serait pas un de ces actes sans excuse qui déshonorent un homme d'État. Ce qu'on peut et ce qu'on doit affirmer, c'est que nous n'avons aucune preuve qui nous permette de nier la probité de Démosthène, et que les attaques furieuses de ses ennemis sur ce point ont tout l'air d'une réponse de mauvaise foi aux lamentations éloquentes qu'il n'a lui-même cessé d'exprimer sur les maux causés à la Grèce par la vénalité des orateurs. Il y aurait vraiment de la naïveté à prendre au pied de la lettre, comme vérités établies, ces mauvais arguments de tribune, devenus d'un usage universel.

L'éloquence de Démosthène traduit en perfection son âme ardente, impérieuse, généreuse et sensée, idéaliste et positive. Quand nous parlons de son éloquence, nous parlons de ses discours écrits. Qu'était-il à la tribune? D'ordinaire, il préparait fortement ses discours. Pythéas, un de ses adversaires, leur reprochait de sentir l'huile. Plutarque, écho des Eschine et des Démade, parle souvent de ses laborieuses périodes. A ses débuts, surtout, il semble que le reproche fût fondé. Plus tard, il est certain que son action était véhémente et même fougueuse, ce qui exclut l'idée d'une simple récitation. Eschine se moque de ses cris, de son agitation furieuse ; il l'appelle une bête fauve. Démosthène lui-même, parmi les dons de l'orateur, mettait en première ligne l'action. Il est donc incontestable qu'il produisait à la tribune l'impression la plus forte, et qu'il s'y dépensait tout entier, en orateur de premier ordre. Nous

ne pouvons plus en juger directement, car il est évident que Démosthène, en écrivant ses discours (avant ou après le débat public), n'a pu les écrire tout à fait tels que les Athéniens les entendirent. Mais, cette réserve faite, il faut ajouter que leur mérite extraordinaire est justement d'avoir, plus que ceux d'aucun autre, l'air même de la vie, et que jamais éloquence écrite n'a mieux gardé que celle de Démosthène toutes les ardeurs, toutes les souplesses d'intonation d'une parole souverainement puissante et habile, saisie au moment même où elle jaillit du fond de l'âme d'un grand orateur. On peut dire d'un mot que le fond du génie oratoire de Démosthène, comme de son génie politique, c'est d'être un génie d'action, non de parade et de vanité littéraire. Tout chez lui va au but, qui est de maîtriser les âmes et de les conduire où il veut. Toute son habileté d'écrivain ne tend qu'à exprimer avec fidélité l'énergie âpre de l'orateur, la volonté dominatrice, les vues élevées et pratiques de l'homme d'État. Fénelon, dans la *Lettre à l'Académie française*, a dit tout cela avec une exquise justesse, et il n'y aurait qu'à rappeler ici ses paroles, si nous ne devions chercher, dans une analyse plus technique des faits, le *pourquoi* et le *comment* de ce caractère général.

La langue de Démosthène, comme celle de Lysias ou d'Isocrate, est le pur attique, l'attique parlé de son temps, sans mélange de formes archaïques ou poétiques. Mais, dans le trésor des mots usuels, son choix est varié : le familier, le trivial même ne lui font pas peur, non plus que le sublime. S'il crée des mots, ce sont des mots de passion, comme la langue populaire en crée sans cesse ; ce ne sont jamais des mots de littérateur. Les métaphores hardies, les images pittoresques, les hyperboles passionnées éclairent son style et l'échauffent. Et ces mots pleins de vie se rangent dans l'ordre le plus libre, le plus conforme au mouvement de l'imagination : rien qui ressemble moins à la belle régularité froide d'Isocrate ; cela ressemble plutôt à la vigoureuse

liberté de Thucydide, moins la raideur et l'obscurité. Même variété, même mouvement dans la phrase, tantôt courte, heurtée, haletante, tantôt longue, immense, quand le flot des sentiments et des idées la porte, pour ainsi dire, à l'infini. Point de moule uniforme ; point de règles d'école. Il n'y a pas de travail plus vain que celui qui consisterait à cataloguer les formes et les rythmes de la période de Démosthène : la seule règle qu'il suive toujours, c'est de ne s'assujettir à aucune règle. Sa période est l'image même de son âme. Elle est fortement rythmée, d'un rythme de commandement et de volonté, qui grave les mots et court au but, parce que Démosthène est homme d'action et de passion ; elle ne rêve ni ne pérore ; elle scande vigoureusement des idées sérieuses et les enchaîne avec véhémence. Ajoutons pourtant qu'il évite l'hiatus avec soin, comme un bon élève d'Isocrate ; mais c'est qu'Isocrate a changé, pour ainsi dire, la grammaire oratoire sur ce point : un hiatus est devenu comme une sorte de solécisme. On a noté aussi qu'il s'interdit l'accumulation des brèves ; mais c'est peut-être sans y songer, parce que son instinct de grand artiste l'avertit qu'il y a discordance entre la légèreté sautillante produite par le grand nombre des brèves et l'âpreté vigoureuse qui fait le fond de son inspiration.

Le raisonnement, chez Démosthène, est l'âme même de l'éloquence. Car il ne parle que pour persuader, non pour amuser ou pour éblouir. Sa dialectique est merveilleuse de bon sens, de clarté, d'imprévu, de ténacité, de passion, d'autorité. Il présente volontiers sa thèse sous la forme d'un paradoxe : car il sait que le paradoxe éveille l'attention ; mais on voit bientôt que l'apparence seule en est paradoxale, et que le fond de l'idée est d'un bon sens lumineux. Il sait aussi qu'il ne suffit pas de présenter une idée au public en courant, mais qu'il faut, pour la faire pénétrer dans les esprits, l'y enfoncer à coups redoublés. Il faut la répéter pour l'imposer à l'intelligence et à la mémoire.

Démosthène excelle, comme Pascal, à reprendre une idée sous toutes ses faces, jusqu'à ce que le plus étourdi des auditeurs soit bien forcé de l'entendre. A chaque instant, il interpelle ses auditeurs; il les avertit d'écouter; il les met en scène dans de vifs dialogues. Tout vit, tout s'anime dans cette éloquence. Personne n'est moins sophiste que Démosthène. Non qu'il n'ait fait, comme tout orateur passionné, des sophismes accidentels, surtout quand la haine l'emporte; mais ce n'est pas le tour naturel de son esprit de voir les choses du côté de la chicane et de la subtilité : il prend plutôt les questions par leurs grands côtés et les traite avec une franchise hardie. Sa dialectique est foncièrement raisonnable.

Ce besoin de convaincre est si fort, chez Démosthène, si constamment présent à sa pensée, qu'il domine toutes les parties de son éloquence et leur donne un caractère très profondément oratoire. S'il raconte, ce n'est jamais pour le plaisir de faire un beau récit : c'est pour établir les faits dont il a besoin. Il y a d'admirables narrations dans Démosthène : par exemple celle de la prise d'Élatée, dans le discours de la *Couronne*[1], ou le récit des progrès de Philippe, dans le discours *Sur la Chersonnèse*[2]. Tous ces morceaux sont brefs, bornés à quelques traits énergiques, et faisant corps avec l'argumentation. Il en est de même pour les portraits, les tableaux de mœurs, si abondants et si expressifs dans les *Harangues :* ce ne sont jamais des morceaux d'apparat; ce sont des charges contre Philippe ou contre Eschine, des avertissements à Athènes. De là aussi, dans la composition générale des discours, une complexité apparente qui a quelquefois embarrassé les interprètes : après un exorde bref, qui saisit tout de suite l'attention avec force, il traite successivement, en deux ou trois parties, très nettes et très simples au fond, les deux ou trois idées essentielles qu'il

1. *Couronne*, 169.
2. *Chersonnèse*, 61-67.

veut mettre en lumière; mais, comme il a toujours devant les yeux la conclusion où il tend, il ne cesse, chemin faisant, de la présenter à ses auditeurs, et cela dérange parfois le bel ordre des compartiments traditionnels chers aux rhéteurs : l'ensemble paraît moins net que chez tel orateur spécieux, comme Isocrate ou Eschine, qui visent avant tout à la beauté de la façade; Démosthène s'en moque, pourvu qu'il émeuve son auditoire et qu'il le force à obéir.

On a dit quelquefois que Démosthène n'avait pas d'esprit. Et c'est vrai, si l'on entend par là cette finesse gaie de la pensée qui se joue en inventions amusantes et qu'on trouve, par exemple, chez Eschine aussi bien que chez Cicéron. Démosthène est trop passionné pour avoir de cet esprit-là. Il n'a rien des qualités agréables qu'on appelle douceur, grâce, amabilité spirituelle. Mais si l'on veut de l'esprit qui emporte le morceau, du sarcasme âpre, de la verve brûlante, il en a plus que personne. Et surtout, ce qui fait de lui le plus étonnant orateur dont la littérature offre l'exemple, c'est l'incroyable mouvement de cette pensée toujours sérieuse, mais toujours bouillonnante, où les sentiments les plus opposés d'apparence, depuis la verve bouffonne jusqu'à la gravité religieuse, depuis la trivialité rude jusqu'à l'éloquence la plus sublime, se pressent, se succèdent, se mêlent dans un élan qui emporte tout.

13. Principaux discours de Démosthène; conclusion. — Il serait difficile de faire un choix parmi tant de discours presque également beaux, et qui, dans leur diversité, présentent toujours au fond les mêmes caractères essentiels, c'est-à-dire ceux de l'âme de Démosthène. Voici d'abord le groupe des harangues proprement dites : la *Première Philippique* (351), les trois *Olynthiennes* (349-348), le discours *Sur la Paix* (346), la *Deuxième Philippique*, le discours *Sur la Chersonnèse* (341), et enfin (même année), la *Troisième Philippique*. Puis le groupe des grands plaidoyers politiques de sa maturité : plaidoyer *Contre Midias* (348), accusation

contre Eschine *Sur les Prévarications de l'Ambassade* (343), enfin la défense de Ctésiphon dans le plaidoyer *Sur la Couronne* (330). Tous ces discours sont de premier ordre. Le discours *Sur la Paix*, d'un bon sens si courageux, le discours *Sur la Chersonnèse*, où la question particulière de Diopithe est si hardiment écartée pour faire place à l'examen de la situation générale, la *Troisième Philippique*, d'une mélancolie si pénétrante dans son énergie obstinée, balancent par des mérites divers la *Première Philippique*, d'un optimisme si confiant et impérieux. Le discours *Contre Midias*, malgré l'âpreté parfois désagréable d'une haine personnelle intense, est rempli d'un sentiment admirable de la nécessité du règne des lois dans la démocratie; le discours *Sur l'Ambassade* est une merveille de fougue et d'argumentation irrésistible. Peut-être le discours *Sur la Couronne* est-il pourtant celui qui donne l'idée la plus complète et la plus haute à la fois du génie de Démosthène. D'où vient l'incomparable beauté de ce discours? C'est une beauté surtout morale : elle vient de ce que nulle part la grande âme de Démosthène ne s'est révélée plus complètement dans sa vaillance indomptable et dans son optimisme héroïque. La thèse juridique est douteuse, sinon faible : il semble qu'Eschine ait eu raison en théorie, mais que Ctésiphon, de son côté, ait eu pour lui, en fait, quelques précédents. Mais, si la thèse juridique est sujette à discussion, la thèse politique et morale est mieux que vraie : elle est sublime. — J'ai fait tout ce que je pouvais pour sauver Athènes, dit Démosthène; c'est la fortune seule et les traîtres qui nous ont perdus. Mais il y a de nobles défaites comme il y a de beaux trépas. Même après la défaite, vous n'avez rien à regretter; vous avez fait votre devoir, c'est l'essentiel; non, vous n'avez pas failli, Athéniens, j'en jure par les morts de Marathon! — Voilà l'idée maîtresse du discours, celle qui en est l'âme et qui en fait l'unité. Toutes les qualités du style de Démosthène se trouvent dans le discours *Sur la Couronne;* il est inutile

d'y revenir. Bornons-nous à mentionner d'un mot quelques-uns des morceaux les plus célèbres du discours, de ceux que l'admiration de tous les siècles a comme consacrés, et qu'on n'ose plus citer après tant d'historiens de l'éloquence : le passage sur la prise d'Élatée, ou le serment par les morts de Marathon, dont nous venons de rappeler le sens général et la portée.

L'effet produit par l'éloquence de Démosthène sur les contemporains est clairement indiqué par Eschine en plusieurs passages : il en a noté avec malveillance, mais avec justesse, malgré tout, la vigueur dominatrice. Plus tard, dans la diversité des Écoles de rhétorique, il semble que l'admiration des maîtres ait hésité, pour le premier rang, entre Démosthène et plusieurs autres, jusqu'au temps de Denys d'Halicarnasse, à partir duquel la primauté de Démosthène est incontestée. Chez les modernes, Cicéron, mieux connu, plus académique, a été certainement plus goûté en général, du moins jusqu'à nos jours. Fénelon seul, au XVII^e^ siècle, a parlé de l'orateur grec avec une entière intelligence de son génie. Aujourd'hui, tout le monde reconnaît chez Démosthène le plus grand orateur politique de tous les temps. Aucun ne démontre mieux, par son exemple, que dans l'éloquence (disons, d'une manière générale, dans les arts), la suprême grandeur est celle qui joint à la perfection technique le *pectus*, c'est-à-dire l'âme.

14. **Eschine** [1]. — Le rival de Démosthène, Eschine, malgré l'éclat de son rôle et son incontestable talent, est un personnage, en réalité, fort inférieur, et ne saurait nous

1. **Bibliographie :**

Éditions de Blass (Bibl. Teubner), 1908 ; de Weidner (Berlin, Weidmann) ; de Gwatkin (Londres, 1890 : avec un bon commentaire). *Discours sur l'Ambassade*, édit. Julien et de Peréra, Paris, 1902. — Trad. de Stiévenart, dans le même volume que Démosthène (Paris, 1842).

▲ **consulter :** Castets, *Eschine l'orateur*, Paris, 1872.

arrêter aussi longtemps. Sa nature intellectuelle et morale est foncièrement médiocre, et c'est seulement la virtuosité brillante de sa parole qui a fait son importance historique et littéraire.

Eschine, né à Athènes en 390, était de condition modeste. Son père, Atrométos, fut successivement athlète, soldat mercenaire, maître d'école. Sa mère était τελέστρια, c'est-à-dire qu'elle pratiquait des initiations religieuses. Sans prendre au pied de la lettre tous les récits de Démosthène à ce sujet, il est certain que ni l'enfance d'Eschine ni sa jeunesse ne l'avaient préparé à jouer un rôle politique. Lui-même, pour vivre, se fit d'abord greffier de certains magistrats inférieurs, puis acteur. L'amitié d'Aristophon d'Azénia, probablement, le fit nommer greffier de l'assemblée du peuple. Il s'attacha ensuite à Eubule, chef du parti de la paix. Vers 350, il se maria, et ce mariage paraît avoir arrangé encore ses affaires : les frères de sa femme étaient dans une situation considérée. C'est seulement en 348 qu'il semble avoir débuté comme orateur. Il était alors parmi les adversaires de Philippe. Mais il changea vite d'opinion, et ne cessa plus de combattre la politique de Démosthène avec une extrême violence. En 346, il fit partie de l'ambassade de Philostrate, chargée de négocier la paix, et c'est à ce sujet qu'il fut traduit en accusation par Démosthène en 343. Une majorité de trente voix l'acquitta. En 339, il était pylagore au conseil des Amphictyons : une motion d'Eschine, coupable ou maladroite, donna à Philippe un prétexte d'intervenir comme vengeur du dieu de Delphes; d'où la prise d'Élatée et la guerre qui aboutit à Chéronée. Après Chéronée, Ctésiphon ayant proposé de décerner à Démosthène une couronne d'or au théâtre, Eschine accusa Ctésiphon d'illégalité. Le procès vint devant les juges en 330. Eschine n'obtint pas la cinquième partie des suffrages : il préféra un exil volontaire à la forte amende qu'il aurait dû payer. Il se retira en Asie Mineure, peut-être aussi

à Rhodes, et fit le métier de sophiste, c'est-à-dire qu'il donnait des séances oratoires. Une anecdote célèbre, mais peu digne de foi, le montre enseignant la rhétorique et lisant un jour devant ses élèves les deux discours du procès de la couronne, celui de Démosthène et le sien; à ce point du récit, les formes de la légende varient : suivant les uns, comme ses disciples s'étonnaient que son discours n'eût pas triomphé de celui de Démosthène, il aurait dit : « C'est que vous n'avez pas entendu le monstre lui-même (τὸ θηρίον) »; suivant les autres, l'admiration des disciples pour le discours de son rival aurait gagné Eschine lui-même, qui se serait écrié : « Que serait-ce si vous aviez entendu le monstre lui-même[1] ! »

Eschine fut-il, à proprement parler, un traître, comme Démosthène le répète à satiété? Ce qui n'est pas douteux, c'est qu'il reçut de Philippe des biens territoriaux en Béotie et en Macédoine. Ce qui résulte aussi de ses propres discours, c'est qu'il niait ses relations avec Philippe au moment même où il était l'hôte d'Alexandre[2]. Tout cela est équivoque et suspect. Ce qu'on peut dire de plus fort peut-être à sa décharge, c'est que la médiocrité de son esprit politique a pu l'aveugler sur la portée de certains de ses actes. Il se vante, par exemple, en 330, avec une inconscience étrange, du rôle qu'il a joué en 339 au conseil des Amphictyons[3], et n'a pas l'air de se douter encore qu'il ait été la cause de la funeste guerre de 338. Dans toute son éloquence, il est impossible de saisir une idée politique sérieuse, une notion juste des choses contemporaines. Eschine est un parvenu, un esprit frivole, très fier d'être arrivé, lui si humble par ses origines, à un rang élevé dans le parti des aristocrates et des riches. Il est vaniteux comme un homme de lettres et un cabotin. Il est heureux d'avoir une belle voix, une

1. Cicéron, *De Orat.*, III, 56.
2. *Contre Ctésiphon*, 66.
3. *Contre Ctésiphon*, 119-121.

belle prestance, une noble attitude à la tribune, une facilité d'improvisation imperturbable. Il a reçu des compliments de Philippe et les rapporte avec complaisance : l'homme qui a su l'apprécier ainsi doit être un grand homme. Démosthène, en revanche, lui est odieux : il le poursuit d'une haine de politicien à la fois et d'homme de lettres jaloux; il se moque de ses cris, de ses gestes violents, de son éloquence laborieuse.

Nous n'avons d'Eschine que trois discours : une accusation haineuse et venimeuse contre un certain Timarque, allié politique de Démosthène; sa défense dans l'affaire de l'ambassade, et son plaidoyer contre Ctésiphon. Ce sont les seuls qu'il eût écrits, car il n'était pas logographe de profession et il improvisait ses discours politiques : s'il a écrit les trois discours que nous possédons, c'est évidemment dans un dessein de propagande.

L'éloquence d'Eschine, bien que privée du secours de sa voix sonore et de ses dons extérieurs, reste brillante et belle, avec des défauts essentiels pourtant, qui tiennent au fond même de sa nature. Mais ces défauts ne sont pas de ceux qui frappent d'abord et qui puissent compromettre, même auprès d'un lecteur, le succès immédiat du discours. C'est seulement à la réflexion qu'on s'aperçoit combien cette éloquence politique manque de vues vraiment politiques, combien le soutien de l'histoire et de l'expérience réfléchie lui fait défaut, combien elle est vague, combien elle abuse des attaques personnelles, de la haine méchante et froide, du mensonge impudent, de la calomnie frivole, de toutes les ressources que la méchanceté peut fournir à la sottise, et qui trouvent un écho assuré dans la malignité de l'auditoire. A côté de ces défauts, que l'attention seule révèle, les qualités sont éclatantes, et tout en façade : de sorte que le lecteur est charmé avant d'avoir eu le temps de se ressaisir. La pauvreté ou la bassesse du fond se recouvre de dignité extérieure, de noblesse élégante, de grâce et d'harmonie.

Eschine a toujours à la bouche l'éloge de l'εὐκοσμία, du bon ordre, dans l'État et dans la vie privée ; il sait parler de lui-même avec une dignité décente, de ses parents avec une sensibilité qui est peut-être sincère[1]. En outre, s'il est un politique médiocre, il est bon juriste ; l'ancien greffier connaît bien les lois ; il les discute avec compétence, et sait, tout comme un autre, aligner de belles phrases sur l'importance des documents officiels et sur l'utilité des archives qui les conservent à la postérité[2]. Mais c'est surtout par la forme que vaut son éloquence, et, à cet égard, elle n'a guère de comparaisons à redouter. Mettons à part, bien entendu, celle de Démosthène, qui est hors de pair. Mais, au-dessous de cette éloquence de génie, on en trouverait difficilement une autre qui fût plus séduisante que celle d'Eschine : c'est d'admirable rhétorique, claire, abondante, variée, pathétique et spirituelle, négligée parfois avec grâce, toujours d'une ordonnance parfaite. La netteté, une netteté lumineuse, en est le premier caractère. La phrase, sans être balancée comme celle d'Isocrate ni serrée comme celle de Démosthène, est ample, facile à suivre, toute animée d'un large souffle d'éloquence. Même limpidité dans ses récits, dans ses discussions, dans l'ensemble de chaque discours. Rien d'inutile. Ses discours, d'une étendue modérée (ils sont d'un bon tiers plus courts que les discours correspondants de Démosthène), sont toujours construits sur un plan très simple : il est facile d'en embrasser l'ordonnance d'un seul coup d'œil. Et cette clarté n'est pas froide : l'orateur nous intéresse toujours ; il nous fait désirer à chaque page de connaître celle qui va suivre. Dans ce plan bien ordonné, il répand avec une prodigalité harmonieuse les couleurs les plus variées. Le ton fondamental de son éloquence est une gravité élégante, voisine

1. *Ambass.*, 147 et suiv. Beaumarchais aussi a de ces traits émus qui gagnent la sympathie.
2. *Contre Ctésiphon*, 75.

parfois de celle d'Isocrate, ou de celle des poètes, qu'il aime à citer. Sur ce fond de gravité élégante se détachent des morceaux vigoureux ou spirituels. La force, chez lui, n'est pas moins remarquable que la noblesse, et toujours parée d'agrément. Son esprit, surtout, est charmant et prend toutes les formes : tantôt la finesse de l'idée se ramasse dans un mot qui forme trait; tantôt elle se répand sur la phrase entière; tantôt enfin (et c'est par là surtout que sa manière d'être spirituel diffère de celle de Démosthène), elle se joue à travers un long récit, qu'elle semble éclairer d'un fin sourire, et qui est plaisant avec grâce, mordant même sans être sarcastique; Eschine a de la gaîté, ce qui manque à Démosthène; il a le mot et le tour vifs avec légèreté[1]. La mauvaise rhétorique, prétentieuse et froide, n'est pas tout à fait étrangère à son éloquence : l'invocation à la Terre, au Soleil, à l'Intelligence et à l'Éducation, dans la péroraison du discours contre Ctésiphon, en est un exemple; mais c'est là un fait très rare, presque un fait isolé. Au total, on peut dire que peu d'hommes ont été mieux doués qu'Eschine pour ce qui est des qualités extérieures et techniques de l'éloquence; ce qui lui a manqué, c'est une pensée plus haute et une âme plus honnête.

15. **Hypéride**[2]. — Parmi les orateurs qui, dans la lutte contre la Macédoine, combattirent à côté de Démosthène, le plus éloquent de beaucoup fut Hypéride, que quelques-uns même allèrent jusqu'à lui préférer; l'erreur (car c'en est une) est excusable, Hypéride ayant eu, lui aussi, des qualités de premier ordre, sinon comme homme d'État, du moins comme orateur.

Il était né cinq ans avant Démosthène, en 389. Sa famille

1. Les exemples abondent; il suffit de rappeler, dans le discours *Sur l'Ambassade*, le délicieux récit de la déconvenue de Démosthène restant muet devant Philippe (34-35).

2. La 3e édition de Blass (Teubner, 1895) est la seule qui contienne tous les morceaux d'Hypéride récemment découverts.

était aisée. Il suivit, dit-on, les leçons d'Isocrate. On dit aussi qu'il fut l'élève de Platon; mais la chose est peu vraisemblable. Comme Démosthène, il fut d'abord logographe. Ce métier l'enrichit et lui permit de mener l'existence voluptueuse qui paraît avoir été pour lui l'une des conditions nécessaires du bonheur. Cette vie de plaisir ne nuisait pas d'ailleurs à son activité. Dès 360, on le trouve mêlé à la politique. Il devient aussitôt l'allié de Démosthène et l'un des chefs du parti de la guerre. Après Chéronée, c'est lui qui fit prendre les mesures de défense nécessaires, et comme Démade, plus tard, l'accusait à ce propos d'illégalité, il lui répondit par son mot célèbre : « Les armes de la Macédoine me dérobaient la vue des lois... Ce n'est pas moi qui ai fait voter le décret, c'est Chéronée. » Vers le milieu du règne d'Alexandre, de graves dissentiments le séparèrent de Démosthène. Celui-ci jugeait la cause de l'indépendance irrémédiablement perdue et recommandait une politique de prudence. Hypéride paraît avoir été de ceux qui voulaient toujours partir en guerre. Quand Harpale vint demander l'appui d'Athènes, Hypéride soutint sa demande, combattue par Démosthène. On sait qu'Harpale fut emprisonné à l'Acropole. Après la fuite du prisonnier, Hypéride fut au premier rang des accusateurs de Démosthène. L'année suivante, pourtant, la mort d'Alexandre les rapprocha. Hypéride fit alors voter la guerre contre Antipater. Mais la Macédoine, victorieuse à Crannon, réclama les chefs de la résistance. Hypéride dut s'enfuir, comme Démosthène, et, comme lui aussi, fut pris par Archias; mais il fut pris vivant et aussitôt livré au supplice. On raconte que, mis à la torture, il s'était lui-même coupé la langue avec les dents pour ne rien dire.

Les anciens lisaient sous son nom soixante-dix-sept discours, dont cinquante-deux seulement étaient considérés en général comme authentiques. C'étaient des plai-

doyers civils, des plaidoyers politiques et un discours d'apparat, l'*Oraison funèbre* des guerriers athéniens tués devant Lamia en 323. De toutes ces œuvres, il ne restait, il y a un demi-siècle, que des fragments très courts. Depuis, une série de découvertes nous ont rendu, grâce aux papyrus déterrés en Égypte, six discours plus ou moins mutilés, mais qui nous permettent de nous faire une idée de son éloquence. Les morceaux ainsi retrouvés appartiennent au discours contre Démosthène, à l'*Oraison funèbre* et à divers plaidoyers politiques ou civils. La dernière en date de ces découvertes (1892) nous a fait connaître notamment la plus grande partie du plaidoyer contre Athénogène, qui était un des plus célèbres ouvrages d'Hypéride dans le genre de l'éloquence judiciaire.

Ce qui caractérise avant tout Hypéride, c'est de réunir un rare mélange de qualités différentes et presque contraires : la force et la grâce, la véhémence et l'esprit, la finesse et la simplicité ; tout cela naturellement, aisément, avec abondance et mesure. Il rappelle tantôt Lysias, tantôt Isocrate, tantôt Démosthène, et pourtant il est bien lui-même. L'auteur du traité *Du Sublime* le compare malicieusement aux vainqueurs du pentathle, qui sont inférieurs, dans chaque exercice particulier, aux spécialistes, et qui valent surtout par une honorable moyenne. Cette comparaison spirituelle ne rend pas pleinement justice à Hypéride, qui, pour n'avoir ni la naïveté de Lysias ni l'ampleur d'Isocrate, n'en est pas moins au total supérieur à l'un et à l'autre, parce qu'il ajoute à une partie de leurs qualités la première de celles qui font le grand orateur, la force, moindre chez lui que chez Démosthène, mais néanmoins fort remarquable. Ajoutons qu'il eut beaucoup d'esprit : ses mots étaient célèbres et son éloquence écrite en garde quelque chose. Par son style, vif et libre, par son rare talent de narrateur, par son argumentation adroite et pénétrante, par son maniement facile des idées générales,

par sa composition aisée, souple, vivante, il est un des plus purs représentants de l'atticisme.

Le plaidoyer contre Athénogène est un exemple exquis de son art de logographe. L'affaire fut plaidée après 330, ce qui prouve, pour le dire en passant, qu'il revint à son premier métier, au moins par intervalles, jusqu'à la fin de sa vie. Elle présente un tableau de mœurs amusant. Le client d'Hypéride est un fils de famille qui, pour satisfaire un caprice amoureux, s'est trouvé amené, par d'habiles intrigues, à acheter fort cher une boutique de parfumerie sans aucune valeur; il demande aux juges la résiliation du marché. Il raconte lui-même son histoire, où figurent une vieille intrigante, l'ancienne courtisane Antigona, et le digne acolyte de celle-ci, le métèque Athénogène, ainsi que quelques comparses. Tout ce monde curieux est esquissé d'une main légère et spirituelle, et la naïveté du pauvre plaideur le rend presque sympathique au milieu de ces aigrefins.

Le discours contre Démosthène, qui nous intéresserait davantage, est malheureusement fort mutilé. Ce qu'on entrevoit, pourtant, est plein d'intérêt. Ce sont d'abord un certain nombre d'indications sur le fond de l'affaire. C'est ensuite l'éloquence même d'Hypéride, avec son mordant, sa vivacité, son élévation, et parfois une sorte de tristesse émue qui convient bien à un pareil débat.

L'*Oraison funèbre*, prononcée en 323, fut probablement le dernier discours qu'Hypéride ait eu le temps d'écrire. Elle est aussi fort curieuse, par la preuve nouvelle qu'elle nous donne de l'extraordinaire souplesse de son talent. Ce logographe, cet orateur politique n'est nullement dépaysé dans un genre si différent; il se soumet aux lois du genre avec une parfaite aisance, et trouve encore le moyen de s'y montrer original. Son éloge de Léosthène, le général athénien, tranche sur l'impersonnalité ordinaire des oraisons funèbres, où l'on ne voyait que l'image de la cité. Ses con-

solations aux parents des morts sont d'une sensibilité délicate. La manière dont il parle de la vie future étonne dans une oraison funèbre athénienne. Enfin l'homme politique se révèle dans tel passage où l'on trouve une vue très claire de ce que va être le monde civilisé sous la main d'un seul maître, et l'horreur que cette vue inspire à un Athénien.

En dehors de ces discours, quelques fragments conservés par des citations d'auteurs anciens sont fort beaux, et complètent l'image d'Hypéride. Celui-ci, par exemple, où il résume ironiquement les hauts faits de Démade, qui s'était fait décerner la proxénie :

Les motifs qu'il a mis dans son décret ne sont pas les véritables, Athéniens. Si vous voulez qu'il soit proxène, c'est moi qui rédigerai le décret, de la manière suivante : — Le peuple lui a décerné la proxénie pour avoir, dans tous ses actes et toutes ses paroles, fait les affaires de Philippe ; pour avoir, étant hipparque, livré les cavaliers d'Olynthe à Philippe ; pour avoir, par cette conduite, amené la ruine des Chalcidiens ; pour s'être, après la prise d'Olynthe, rendu acquéreur des prisonniers vendus à l'encan ; pour s'être opposé aux intérêts de la cité dans l'affaire du temple de Délos ; pour s'être soigneusement abstenu, après Chéronée, d'ensevelir aucun mort ou de racheter aucun prisonnier.

Ou encore celui-ci, sur les enfants de l'orateur Lycurgue, persécutés après la mort de leur père :

Que diront les passants à la vue de son tombeau ? Ils diront : cet homme a vécu en sage ; chargé d'administrer les finances, il a trouvé des ressources, bâti le théâtre, l'Odéon, les arsenaux, construit des trières et des ports ; — en retour, la cité l'a noté d'infamie et a jeté ses enfants dans un cachot.

16. Lycurgue[1]. — Ce Lycurgue, dont Hypéride parlait si noblement dans les lignes qui précèdent, fut en effet l'un des hommes les plus respectés d'Athènes, et certaine-

1. Éditions de Scheibe (Bibl. Teubner) et de Rehdantz (Teubner, 1876, avec notes).

ment l'un des caractères les plus purs de ce groupe si mêlé des orateurs politiques. Ni sa vie, d'ailleurs, ni son éloquence n'appellent une longue étude.

Né vers 390, dans l'illustre famille des Étéoboutades, Lycurgue fut, dit-on, l'élève d'Isocrate et de Platon. Sa naissance et sa fortune le dispensaient de la nécessité de se faire logographe. Il entra de plain-pied dans la politique, comme allié de Démosthène. Mais c'est seulement après l'avènement de son parti au pouvoir qu'il donna toute sa mesure. En 338, il fut élu soit intendant des fonds militaires, soit plutôt président du collège des intendants du fonds théorique, et déploya dans cette charge, pendant douze années, des qualités d'administrateur et de financier qui lui permirent, comme le disait Hypéride, de trouver des ressources pour de magnifiques travaux publics. Il mourut de maladie en 324, à la veille de l'affaire d'Harpale. Après sa mort, Ménésechme, son successeur dans sa charge, et son ennemi, fit condamner ses enfants à une forte amende, sous prétexte d'un déficit laissé par lui dans le trésor.

Ces haines s'expliquent en partie par le caractère même de Lycurgue. Il voulut être avant tout un justicier, un défenseur inflexible du droit. Ce rôle ingrat d'accusateur public, abandonné trop souvent aux sycophantes, était décrié : il le prit pour lui courageusement et le releva, non sans une rigueur parfois terrible. Les anciens lisaient sous son nom une quinzaine de discours qui étaient presque tous des accusations. Le seul qui nous reste est une accusation contre un certain Léocrate, qui, après Chéronée, avait quitté furtivement Athènes, puis, au bout de sept ou huit ans, se croyant oublié, y était rentré. Mais Lycurgue veillait : une accusation criminelle fut intentée au fugitif, qui n'échappa à la mort que grâce à une voix de majorité.

Le discours *Contre Léocrate* nous montre dans Lycurgue

un raisonneur impitoyable, tout animé d'une passion patriotique très noble dans son principe, mais farouche, et parfois sophistique dans ses déductions. C'est ainsi que, ne pouvant guère trouver, à vrai dire, de crime juridique dans la conduite de Léocrate, il en vient à soutenir que, si aucune loi particulière ne semble lui être applicable, c'est qu'elle est plus criminelle encore que les actes visés par les lois : cette théorie mènerait loin. Mais ce qu'on ne peut méconnaître, c'est, d'une part, le caractère élevé, impersonnel de la passion qui inspire l'orateur, et, d'autre part, la logique tantôt subtile, tantôt rigoureuse, souvent d'un grand effet, avec laquelle il s'acharne à rendre odieux les faits qu'il incrimine. Le style est d'accord avec la pensée : rigide, ferme, un peu tendu, mais fort. L'élève d'Isocrate se reconnaît à l'harmonie de la phrase ; mais la mollesse redondante du maître fait place, chez le disciple, à une netteté impérieuse, à des sentences qui tombent de haut, à des antithèses qui rappellent Antiphon, à des dilemmes de logicien doctrinaire. La vertu de Lycurgue, si haute qu'elle fût, manquait certainement de charme : son style aussi.

17. Dinarque [1]. — Avec Dinarque, le dernier des « dix orateurs » du canon alexandrin, nous touchons au terme de l'éloquence proprement attique, et d'ailleurs nous descendons encore d'un degré ; car, si Lycurgue ne vaut pas Hypéride, Dinarque ne vaut pas Lycurgue. Ce n'est pas qu'il manque de talent, mais il est très peu original.

Corinthien de naissance, il vécut à Athènes, mais comme métèque, ce qui l'excluait de la tribune aux harangues. Il se fit donc logographe. Il paraît être né vers 360. Il était déjà connu comme logographe en 324, au temps de l'affaire d'Harpale, car plusieurs des accusateurs firent composer par lui leurs discours. Après la mort d'Alexandre, sa célé-

1. Édition de Blass (Bibl. Teubner), 2e éd., 1888.

brité ne fit que s'accroître. On lui attribuait plus de cent-soixante discours. On ne sait quand il mourut.

De cette immense production, nous ne possédons plus que trois discours, relatifs à l'affaire d'Harpale. Le premier est dirigé contre Démosthène. On le lit avec intérêt, à cause du grand nom de Démosthène. Les deux autres nous laissent froids. Dinarque est un habile orateur, qui profite correctement, judicieusement, des exemples de ses prédécesseurs; mais il est impossible de découvrir, dans cette parole exempte de fautes, un seul accent vraiment personnel, rien qui ajoute quoi que ce soit au patrimoine oratoire d'Athènes.

18. **Démétrios de Phalère; conclusion sur l'éloquence attique.** — Faut-il, après Dinarque, mentionner encore Démétrios de Phalère? Celui-ci ne figurait pas dans la liste des classiques, et d'ailleurs il ne fut pas seulement un orateur et un homme d'État, mais en outre un philosophe et un érudit[1]. Démétrios, du dème de Phalère, était né vers le milieu du IVe siècle. Son père, qui avait été esclave, était devenu citoyen et riche. Démétrios reçut l'éducation la plus soignée; il fut l'élève et l'ami de Théophraste. Partisan de la Macédoine, il devint tout-puissant sous Cassandre, et gouverna Athènes pendant dix ans (317-307). Renversé par Poliorcète, il se retira en Égypte, auprès de Ptolémée Soter, lui donna, dit-on, l'idée de fonder la bibliothèque d'Alexandrie, et, tombé en disgrâce sous Philadelphe, mourut vers 280. Il avait laissé divers écrits historiques, politiques, littéraires (*Histoire de dix ans*, *Sur la Démagogie*, *Rhétorique*, etc.), et des discours que Cicéron et Quintilien lisaient encore. Rien de tout cela ne subsiste. Mais nous savons que son éloquence était agréable, fleurie, avec des tendances philosophiques. Démétrios, bien qu'Athénien, est déjà presque un alexandrin par son érudition curieuse et son bel esprit. Il a du moins pu monter encore à la tri-

1. Fragments dans les *Fragmenta historicorum græc.* (Didot), t. II.

bune aux harangues. Après lui, c'en est fini de l'éloquence attique. La perte de la liberté rend la tribune silencieuse ; l'art du logographe devient un métier dont toutes les recettes sont connues ; l'éloquence d'apparat, réfugiée dans l'école, n'est plus pratiquée que par les maîtres de rhétorique. En somme, il n'y a plus d'éloquence véritable, et surtout il n'y a plus d'éloquence attique. Ce qui caractérise dans tous les genres le véritable atticisme, c'est la victoire du naturel et de la raison sur l'artifice et le mauvais goût. La grande beauté de l'éloquence attique lui était venue du fond de logique et de bon sens auquel chacun, selon son génie, avait ajouté ses qualités originales, l'esprit, la grâce, le pathétique. De là une littérature oratoire incomparable ; non pas toujours véridique, assurément, ni impartiale, ni d'un niveau moral très élevé, ni même exempte de toute sophistique ; mais très grande néanmoins, parce qu'elle n'est jamais tombée dans la manière et qu'elle a été quelquefois sublime. Désormais, c'en est fait de l'éloquence sérieuse. La rhétorique sera toujours cultivée, et même avec ardeur ; mais elle sera moins défendue que jamais par le sérieux des choses réelles contre les vanités du bel esprit et les séductions du mauvais goût.

CHAPITRE XXI

LA COMÉDIE AU IVe SIÈCLE

SOMMAIRE

I. Vue générale. Division traditionnelle en comédie moyenne et comédie nouvelle. — II. Période de transition. Essais d'une comédie non politique. Ses caractères. — III. Poètes de la période de transition. Antiphane et Alexis. — IV. Achèvement de la comédie nouvelle; ses caractères propres. — V. Les maîtres de la comédie nouvelle. Philémon et Ménandre.

1. Vue générale. — Division traditionnelle en comédie moyenne et comédie nouvelle[1]. — Nous avons laissé plus haut la comédie en train de se transformer, au début du IVe siècle, et nous avons indiqué brièvement les causes principales de cette transformation. Maintenant qu'on vient de voir quel a été, en ce siècle, le mouvement général des esprits, il est temps de revenir à ce genre, pour en achever l'histoire à grands traits.

1. **A consulter :**

Aux ouvrages sur la comédie signalés plus haut (p. 333), ajoutons : G. Guizot, *Ménandre*, étude historique et littéraire sur la comédie et la société grecques, Paris, 1855 ; Fielitz, *De Atticorum comœdia tripartita*, Bonn, 1866. — Témoignages anciens, dans les prolégomènes de l'*Aristophane* de la Bibl. Didot, et dans Kaibel, *Poet. comicor. fragm.*, t. I, pars I.

C'est dans le dernier tiers du siècle, au temps d'Alexandre, et surtout après sa mort, que la comédie transformée a jeté le plus vif éclat, avec Ménandre et Philémon. Cette forme vraiment neuve d'un genre ancien s'appelle, dans l'histoire littéraire, la *comédie nouvelle*, par opposition à la *comédie ancienne*, du siècle précédent. Entre l'une et l'autre, l'usage s'est établi de distinguer, sous le nom de *comédie moyenne*, une forme intermédiaire, qui aurait commencé à peu près avec le IVe siècle et aurait duré jusque vers 330. Cette division de l'histoire totale de la comédie en trois périodes paraît remonter jusqu'aux critiques du temps de l'Empire, ou, pour être plus précis, jusqu'au second siècle de notre ère; elle est peut-être même plus ancienne. Une fois établie, elle s'est perpétuée; elle était classique chez les Byzantins; elle est venue d'eux jusqu'à nous. Pourtant, elle était étrangère aux contemporains; Aristote oppose la comédie nouvelle à l'ancienne, mais il ne parle pas de comédie moyenne. Et il faut avouer que les définitions de cette forme intermédiaire, tentées par les critiques anciens ou modernes, sont en somme vagues et insuffisantes. La vérité est que la comédie nouvelle apparaît dès le commencement du IVe siècle; seulement, elle a eu, comme autrefois la comédie ancienne, une période d'essais plus ou moins confuse qui a précédé et préparé celle des chefs-d'œuvre. On peut donc, si l'on veut, en parlant de cette période, la désigner comme celle de la comédie moyenne. Mais cette distinction, bien qu'autorisée par l'usage, a plus d'inconvénients que d'avantages. Car elle paraît donner à une simple série de formes transitoires la même importance qu'à deux groupes d'œuvres nettement caractérisées; et, de plus, elle tend à laisser croire que les comédies de la première partie du IVe siècle sont à égale distance de celles d'Aristophane et de celles de Ménandre, tandis qu'en réalité elles diffèrent beaucoup plus des premières que des secondes.

2. Période de transition. — Essais d'une comédie non politique. — Ses caractères. — Laissant donc de côté un nom sans valeur, nous devons reconnaître que la comédie nouvelle n'arrive à sa perfection que dans le dernier tiers du IVe siècle. Dès lors, il y a lieu de donner d'abord quelque attention à la longue période de transition où elle s'élabore, afin d'en définir sommairement les tendances.

Ce qui caractérise le plus nettement cette comédie en voie de transformation, c'est l'abandon de la satire politique et de la fantaisie extravagante. D'une part, on renonce à mettre sur la scène les hommes d'État et les affaires publiques; d'autre part, on se détache de la féerie et des inventions bouffonnes, pour se rapprocher chaque jour davantage de la vie réelle. Nous n'avons pas à revenir sur les causes de ce changement; mais il faut insister un instant sur ses effets.

Les concours de comédie subsistent au IVe siècle à peu près dans les mêmes conditions qu'au Ve. Leur perpétuité est attestée par de nombreux documents, épigraphiques et littéraires. Nous voyons seulement que, vers le milieu du siècle, cinq poètes, au lieu de trois, prenaient part à ces concours. Cela donne à penser que chaque pièce était alors moins longue à représenter. Faut-il expliquer ce fait par la disparition complète du chœur? Les témoignages des critiques et grammairiens du temps de l'Empire affirment cette disparition; mais ils sont contredits par divers documents épigraphiques et même par quelques passages d'écrivains du temps. En réalité, le chœur comique ne fut pas supprimé; mais il devint à peu près étranger à l'action. Son rôle se réduisit à occuper les intermèdes par des danses. Dès lors plus de parabases, plus de chants satiriques, plus de ces amples développements lyriques qui se mêlaient autrefois à la trame même de la pièce. La durée de la représentation en fut naturellement diminuée. En outre, chose plus importante, le chœur d'autrefois ayant

représenté l'élément le plus fantaisiste, il était naturel que l'un disparût avec l'autre. Plus de guêpes, plus de nuées, plus d'oiseaux; il n'y a désormais, sur la scène, que des hommes et, dans l'orchestre, qu'un corps de ballet.

Les créations les plus ordinaires des poètes nouveaux sont des parodies et des pièces qui tiennent à la fois de la comédie d'intrigue et de la comédie de mœurs.

Les sujets de mythologie plaisante avaient été déjà en honneur auprès de certains poètes comiques du v^e^ siècle. On tournait en farce les mythes qu'illustrait la tragédie, on travestissait en bouffons ses dieux et ses héros. Cratinos, Aristophane lui-même, mais surtout Platon le Comique avaient fait exemple en ce genre. Dans toute la première moitié du IV^e^ siècle, on put croire que ces parodies seraient désormais une des grandes ressources de la comédie. Presque toutes les légendes divines semblent, en effet, avoir été mises alors à contribution. Le procédé comique consistait surtout, semble-t-il, à représenter les dieux et les héros comme de bons bourgeois. Sans grossièreté, sans extravagance, le simple contraste entre la grandeur convenue des personnages et la vulgarité de leur rôle provoquait le rire. Voilà pourquoi on recherchait particulièrement les légendes qui permettaient de les montrer sous l'aspect le plus trivial : naissances, mariages, banquets, aventures galantes. Quelquefois, des allusions aux choses du jour se cachaient sous ces inventions, devenues allégoriques; mais cela n'était ni nécessaire, ni peut-être ordinaire. La parodie, en général, devait se contenter d'être parodie. Au reste, en tournant les mythes en ridicule, elle ne se proposait pas de faire publiquement acte d'impiété; l'opinion ne l'aurait pas permis; mais, qu'elle le voulût ou non, la mythologie ne pouvait que perdre en considération à être ainsi traitée. Le succès de ce genre artificiel semble avoir été assez passager; quand la comédie nouvelle fut vraiment constituée, elle le laissa de côté.

La véritable nouveauté en fait de comédie, au IVe siècle, n'est pas là ; elle consiste dans la représentation des mœurs ; et cette nouveauté se laisse apercevoir dès la première moitié du siècle. D'abord superficielle, elle ira sans cesse en progressant jusqu'au temps de Ménandre, où elle atteindra sa perfection.

Un grand nombre des pièces qu'on rapporte à la comédie moyenne ont des titres qui désignent soit un métier, soit une condition sociale, soit un pays : le *Paysan*, la *Raccommodeuse*, le *Joueur de flûte*, la *Béotienne*, le *Byzantin*, le *Peintre*, le *Cocher*, le *Soldat*, etc. D'autres, également nombreuses, empruntent leur titre à une particularité quelconque, aventure, état mental d'un des personnages, détail caractéristique de l'action : l'*Ennemi des méchants*, les *Frères consanguins*, les *Jumeaux*, le *Trésor*, l'*Outrage*, etc. Sans prétendre tirer de là des conclusions trop précises, nous pouvons au moins affirmer deux choses. La première, c'est que toutes ces pièces avaient une donnée fondamentale prise dans la vie commune. Il s'agissait manifestement de choses qui arrivent ou qui peuvent arriver tous les jours : un paysan, quelque peu niais, vient à la ville et s'y fait duper ou tourner en ridicule ; deux hommes se trouvent porter le même nom, d'où résultent des confusions plaisantes. La seconde, c'est que la peinture des mœurs était un des éléments nécessaires de ce genre ; car les aventures mises en scène ne pouvaient être vraisemblables et intéressantes que si les gens à qui elles arrivaient ressemblaient à des êtres réels.

Seulement, cette représentation des mœurs était encore élémentaire et superficielle. On ne pouvait passer immédiatement de la fantaisie extrême à l'observation délicate et profonde. Les poètes de ce temps créèrent un certain nombre de types convenus, dont la génération suivante ne dédaigna pas de profiter : types du parasite, du soldat fanfaron, du marchand d'esclaves, du cuisinier ; il est bien pro-

bable qu'ils en ébauchèrent encore beaucoup d'autres, types de vieillards et de jeunes gens, d'esclaves et de courtisanes. En tout cela, ils amusaient sans doute les esprits par un semblant de vérité plaisante, plutôt qu'ils ne les captivaient par un véritable intérêt moral. Sauf en quelques passages peut-être, leurs personnages ne découvraient guère le fond de leur âme ; ils avaient plus de ridicules extérieurs que de sentiments vrais ; ce qui leur manquait à tous, c'était ce quelque chose d'intime qui est l'homme même.

Par suite, il est permis de conjecturer ce qu'était l'intrigue. Des Grecs qui avaient lu Euripide, qui voyaient sans cesse représenter ses tragédies, ne pouvaient être embarrassés de combiner ingénieusement des événements. Beaucoup des titres qui ont été cités plus haut nous suggèrent l'idée de péripéties passablement compliquées. Mais, comme on ne sentait pas encore tout le prix des fines peintures de sentiments, ces intrigues n'étaient pas combinées de manière à les rendre possibles. Les poètes, en organisant l'action de leurs comédies, visaient plutôt aux situations purement comiques qu'à celles qui auraient pu mettre en jeu les dispositions intimes de leurs personnages. Ce n'était pas la science de l'intrigue qui leur faisait défaut, c'était une idée nette de sa destination supérieure.

3. **Poètes de la période de transition. — Antiphane et Alexis**[1]. — Un assez grand nombre des représentants de cet art de transition nous sont connus de nom ; nous possédons aussi quelques fragments de leurs œuvres ; mais cela ne suffit pas à nous donner de chacun d'eux une idée précise. Nous n'en distinguerons ici que deux, comme plus célèbres que les autres : Antiphane et Alexis.

Né vers la fin du v^e^ siècle, Antiphane était probablement un Grec d'Asie. Il vécut jusque vers 330, et fut, par conséquent, contemporain de Platon, d'Isocrate, et même de Démosthène. Les uns lui attribuaient deux cent quatre-

1. Fragments dans les recueils signalés plus haut, p. 332.

vingts comédies, les autres trois cent soixante-cinq. Une telle abondance n'est guère conciliable avec les scrupules d'un art exigeant. Antiphane travaillait hâtivement. Banalité et négligence, telles étaient les conséquences nécessaires de sa précipitation. Il ne remporta, dit-on, que treize victoires. Une partie de ses pièces, comme le prouvent les titres subsistants, consistaient en parodies mythologiques; son théâtre marquait donc l'apogée de ce genre assez vulgaire. L'autre partie devait mettre en scène des types populaires. L'impression que nous retirons aujourd'hui de ses fragments lui est médiocrement favorable. L'esprit qu'on y trouve n'est guère qu'une aptitude à s'approprier certaines formes de plaisanteries convenues. Antiphane est long et monotone ; son principal mérite paraît consister en une facilité élégante. Il sait tourner une réflexion, prêter parfois une forme assez piquante à des idées d'ailleurs vulgaires, amuser un instant son public par des effets de style ou d'invention. C'est en somme un poète de second ordre, sans originalité très caractérisée.

Alexis, plus jeune que lui d'une vingtaine d'années peut-être, semble lui avoir été supérieur. Né à Thurium, dans la Grande-Grèce, et plus tard naturalisé Athénien, il fut, au témoignage de Suidas, l'oncle de Ménandre et son maître dans l'art dramatique. Sa longue vie, qui dépassa cent ans, remplit tout le IVe siècle. Le même biographe lui attribue deux cent quarante-cinq comédies. Une chose digne de remarque, c'est le très petit nombre de sujets mythologiques traités par lui. Il est probable qu'il a été un de ceux qui dégagèrent la comédie de ses incertitudes et lui assignèrent définitivement son domaine nouveau. Un grand nombre de ses fragments sont remarquables par la gaieté malicieuse, par l'amusante variété, par la vivacité de l'invention. Sa fantaisie, sous une forme discrète, est fine et vraiment plaisante. L'éducation d'Héraclès par Linos (fragm. 135 de Kock) est de tout point une jolie scène. D'ailleurs,

plus de bonne humeur joyeuse que de force ou de pénétration. Aucun de ses fragments n'atteste un don particulier d'observation ni une étude serrée de la réalité. Alexis devait dessiner vivement et à grands traits certains types plaisants, plutôt que représenter le détail des mœurs et des sentiments. Un auteur ancien, réfuté par Athénée [1], voulait qu'il eût créé le personnage du parasite. Cela prouve au moins que, chez lui, ce type semblait avoir pris un relief nouveau, comme sans doute celui du cuisinier vantard, comme plusieurs autres encore.

4. Achèvement de la comédie nouvelle. — Ses caractères propres. — C'est à partir de 330 environ, c'est-à-dire au moment où les poètes dont nous venons de parler disparaissent ou vieillissent, que s'achève la comédie nouvelle. Avant de parler des hommes qui l'ont illustrée, il sera bon de la caractériser sommairement par ses traits généraux.

La tendance essentielle qui se laissait apercevoir dans la période que nous venons d'étudier atteint alors son terme. C'est donc, quant au fond, une comédie d'intrigue, mais qui vise à imiter la vie contemporaine. Négligeant systématiquement la vie publique, qui, d'ailleurs, perd de plus en plus son intérêt, elle prend ses sujets dans la vie privée. Ce qu'elle y cherche, c'est la vérité humaine. Là est son caractère vraiment distinctif. Il y avait soixante ans qu'on tendait à se rapprocher de la réalité; mais on restait trop souvent à mi-chemin, dans un comique de convention. Ménandre et Philémon affranchirent définitivement la comédie de ce préjugé. Les interminables descriptions de festins, les parodies, les contrefaçons de discussions philosophiques, les plaisanteries convenues, les bavardages ronflants des cuisiniers ou des soldats fanfarons, les longs récits des parasites, tout ce qui avait amusé deux générations d'Athéniens, entre la fin de la guerre du Péloponnèse et l'avènement d'Alexandre, parut fastidieux, quand la

1. Athénée, VI, 5 .

vérité fut trouvée. Si l'on en garda quelque chose, ce fut à titre de brefs épisodes, tout à fait secondaires; l'intérêt, désormais, était ailleurs. Dès qu'on eut montré aux Athéniens la véritable image de la vie athénienne, et, derrière celle-ci, l'image de la vie humaine en ce qu'elle a d'éternellement attachant, ils ne voulurent plus autre chose.

En ce genre, le sujet par excellence s'offrit ou s'imposa de lui-même : ce fut l'amour. Une passion qui est de tous les jours et presque de tous les âges, qui révèle, en chacun de ceux qu'elle agite, ce qui lui est propre, qui augmente le charme et l'ardeur de la jeunesse, qui rend la vieillesse quelquefois touchante et plus souvent ridicule, qui met en jeu mille intérêts domestiques, qui suscite projets sur projets, qui a besoin sans cesse d'expédients et d'intrigue, qui est plus agissante qu'aucune autre, et qui, avec cela, touche sans cesse au pathétique sans sortir des limites de la comédie, c'était bien là ce qu'il fallait aux poètes nouveaux. L'amour devint l'élément essentiel de toutes leurs pièces. Par malheur, les mœurs athéniennes ne comportaient guère la représentation de l'amour légitime; l'opinion n'eût pas permis de dévoiler indiscrètement l'intérieur de la famille. Il fallut donc se réduire aux amours irrégulières. La comédie y perdit, non seulement en qualité morale, mais aussi en variété.

L'intrigue, ingénieuse, adroitement conduite et variée, évitait désormais de se perdre dans une multiplicité excessive d'événements, qui aurait relégué au second rang la peinture des sentiments. Les imitations des poètes latins Plaute et Térence nous donnent une idée assez nette de ce qu'elle dut être en général. N'oublions pas cependant les différences. Les pièces latines sont presque toujours plus chargées d'épisodes, plus compliquées. Leurs auteurs suivent de très près une pièce grecque, choisie comme thème; mais ils ajoutent, çà et là, des scènes qu'ils empruntent ailleurs. Dans l'ensemble, la comédie grecque devait

paraître plus simple encore. Une seule idée dramatique s'y développait, et tout naissait de là. On avait toujours le goût des reconnaissances. Il n'y avait guère de pièces où quelque secret ne s'éclaircît à la fin, au profit d'un amour intéressant. Un des types les plus ordinaires du genre était celui-ci : un jeune homme s'éprend d'une jeune fille inconnue ; divers obstacles s'opposent à la réalisation de ses vœux, la condition de la jeune fille, le manque d'argent, la volonté d'un père ou d'un tuteur ; un esclave rusé aide le jeune homme ; on réussit et on échoue, on espère et on désespère ; à la fin, on découvre que la jeune fille est de naissance libre ; tout se termine par un mariage. Cela pouvait se varier de mille manières. Les poètes athéniens y excellaient. On peut se les représenter comme de curieux chercheurs, sans cesse à l'affût du fait divers. Un procès, une trouvaille, un enlèvement, un retour imprévu, un héritage, un coup de fortune, une aventure bourgeoise, une situation fausse révélée par les indiscrétions quotidiennes, c'étaient là pour eux autant de suggestions, vivement saisies : ils savaient les approprier à leurs besoins, en modifiant et en achevant ce que la réalité avait esquissé.

Cette tendance à imiter la vie était médiocrement favorable à la création de personnages d'un caractère fort et tranché. Un Alceste, un Tartufe, un Harpagon ne se rencontrent guère tout faits dans la réalité ; la nature ébauche et disperse les traits que des génies puissants et idéalistes savent seuls réunir. Les poètes d'alors n'y songeaient même pas. Ce qu'ils montraient à leur public, c'étaient surtout ces façons de penser et de sentir par où tous les hommes se ressemblent ; et, dans cette ressemblance générale, les différences qu'ils faisaient le plus vivement ressortir, c'étaient celles qui tiennent à l'âge, au sexe, à la condition sociale, aux relations de parenté, enfin à la situation imaginée plutôt qu'au caractère lui-même. Il y avait, dans leur théâtre, trois ou quatre types de pères, deux ou trois

de jeunes gens, autant de types d'esclaves, de courtisanes, deux ou trois aussi de femmes mariées, etc. Dans chaque catégorie, les traits communs l'emportaient sur les traits individuels. Ces analogies, qui nous frappent au travers des imitations de la comédie latine, étaient rendues plus sensibles encore par les masques des acteurs. Il faut lire dans Pollux (*Onomasticon*, l. IV, 113) l'énumération très curieuse des masques de la comédie nouvelle. Le masque dénotait par son simple aspect ce qu'il y avait de typique dans un rôle : c'était là ce qui frappait les yeux tout d'abord; l'élément individuel ne se dégageait que peu à peu des paroles ou des actions de l'acteur, et il restait toujours subordonné.

Il y avait là un danger de monotonie. La finesse de l'esprit attique l'éluda. Les poètes donnèrent à leurs personnages, à défaut de caractères très nets, une philosophie de la vie qui variait avec leurs instincts et leur situation. On a plaisir à voir, dans les fragments subsistants, la diversité, la hardiesse, la grâce, quelquefois même la profondeur, et aussi la délicate adaptation des réflexions qu'ils mettaient dans leur bouche. Ils savaient, avec un tact et une souplesse remarquables, modifier à l'infini la vision des choses et les jugements qui en résultent, en tenant compte non seulement des différences permanentes d'âge, de sexe, de situation, mais aussi des mouvements d'humeur et du jeu intime des sentiments. C'est ainsi qu'une variété vraiment dramatique éclatait partout dans la représentation de ces mœurs, en apparence identiques. Les pères indulgents et les pères sévères, ceux qu'on trompe et ceux qui se laissent tromper, étaient bien au fond toujours les mêmes ; mais, dans la manière de motiver cette indulgence ou cette sévérité, dans les degrés et les phases de l'une et de l'autre, que de différences délicates, amusantes et d'une fine vérité !

Ainsi faite, cette comédie était-elle vraiment comique?

A coup sûr, elle n'excitait plus le rire bruyant et tumultueux de la comédie ancienne; mais ce n'est pas à dire qu'elle eût renoncé à amuser. Elle était plaisante, comme la vie elle-même l'est parfois, par les déceptions des gens trop confiants, par les catastrophes ridicules des sots, par les inventions souvent déjouées des trompeurs. Elle avait, en outre, comme par héritage, ses personnages attitrés qui avaient charge de faire rire : le parasite, le soldat fanfaron, surtout l'esclave intrigant, qui dupait les vieillards au profit des jeunes gens. Ce dernier était incomparable par son audace, sa présence d'esprit, son adresse à feindre, ses inventions inépuisables. Il a donné naissance à la longue lignée des Scapins, auxquels il est resté supérieur : ceux-ci sont devenus des repris de justice et de vrais bandits; lui n'était qu'un polisson sans scrupule, qui avait les vices de son état, mais avec les excuses qu'il comportait, et à qui, d'ailleurs, les bons sentiments ne faisaient pas toujours entièrement défaut.

L'esprit épicurien se fait sentir dans toute la comédie nouvelle. Il y est reconnaissable dans les mœurs, dans les idées, peut-être dans la conduite des pièces par le rôle complaisamment attribué au hasard (Τύχη). Toutefois, ce n'est pas l'épicurisme théorique et systématique qui domine le théâtre d'alors; c'est bien plutôt l'épicurisme pratique, souvent inconscient et inconséquent, tel qu'il régnait en fait dans une société où la discipline de la vie s'était singulièrement relâchée, où les croyances étaient molles et vagues, où les habitudes avaient plus de force que les principes. Voilà pourquoi, au lieu de refroidir ou d'alourdir les drames qu'il inspire, il leur prête un air de naturel, et il en fait pour nous autant de témoignages singulièrement intéressants d'un état d'esprit alors général.

Au point de vue de la moralité, c'est une question délicate de savoir si la comédie nouvelle est inférieure ou supérieure à l'ancienne. Celle-ci était grossière et scanda-

leuse; mais elle avait un idéal, qui se dégageait de ses bouffonneries; elle vantait l'honnêteté politique, la simplicité des mœurs, la haute vertu des vieux poètes; à tout prendre, c'était une satire saine et vigoureuse. Rien de pareil dans la comédie nouvelle. Celle-ci montre à son public des ridicules, des faiblesses, des passions mal réglées; ce spectacle, par sa vive réalité, est à la fois un amusement et un avertissement; un homme intelligent s'y raffermit dans le bon sens, dans la prudence, dans la modération; d'autant plus que les situations, étant choisies et composées à dessein, sont par là même plus instructives. Mais il faut reconnaître que cette instruction n'est pas très élevée. Ces spirituels poètes nous montrent finement à quel point l'avare est vilain, le superstitieux ridicule, le bourru désagréable aux autres et à lui-même; ils nous font voir la facilité des pères à se laisser tromper, ils nous mettent sous les yeux les avantages et les inconvénients de l'indulgence et de la sévérité, ils dépeignent les étourderies et les entraînements de la jeunesse: c'est une leçon d'expérience, rien de plus; une leçon fine, amusante, profitable aux bons esprits, qui grossit leur provision d'idées pratiques, qui les exerce à juger, qui élargit en eux la sagesse mondaine, mais qui ne provoque ni hautes pensées ni sentiments généreux.

5. Les maîtres de la comédie nouvelle. — Philémon et Ménandre [1]. — Cette comédie eut de nombreux représentants, dont les noms nous sont encore connus. Les plus illustres sont Diphile de Sinope, qui fut imité plusieurs fois par Plaute; Apollodore de Carystos en Eubée, qui a fourni à Térence l'original du *Phormion* et de l'*Hécyre*; Phi-

1. Fragments dans les recueils signalés plus haut. Ceux de Ménandre, dans la Bibl. Didot, sont joints au volume qui contient les comédies d'Aristophane. Pour les nouveaux fragments, les plus importants, découverts par A. Lefebvre, se trouvent réunis avec prolégomènes et notes dans l'édition de Van Leeuwen *Menandri fragmenta nuper reperta*, Leyde, 1908. Un choix des

lémon, Ménandre, et enfin Posidippe, de Cassandréa en Macédoine, qui appartient déjà au siècle suivant. Nous ne nous arrêterons ici qu'à Philémon et à Ménandre.

Philémon, né probablement en Cilicie, en 361, débuta, dit-on, à Athènes vers 330. Il y vécut depuis lors au Pirée, jusqu'à un âge fort avancé; suivant Élien, il serait mort seulement en 262. Poète très fécond, il avait composé au moins quatre-vingt-dix comédies. Soixante de ces pièces nous sont encore connues par leur titre et par quelques fragments. La plupart furent accueillies avec faveur, et Philémon l'emporta même à plusieurs reprises sur Ménandre. Plaute l'a imité de près dans plusieurs de ses œuvres : le *Mercator* est une copie plus ou moins exacte de son Ἔμπορος, le *Trinummus* de son Θησαυρός, et peut-être la *Mostellaria* de son Φάσμα. Philémon était doué d'un génie inventif et facile; mais il s'attachait encore à l'intrigue autant ou plus qu'aux personnages; s'il créait des situations amusantes et variées, ses caractères étaient mollement dessinés et manquaient de relief. Il dissimulait ce défaut par l'esprit et la grâce du dialogue, par la vivacité brillante des réflexions, par une imagination naturellement élégante et amusante, enfin par l'art de se servir de cette philosophie de la vie dont nous avons parlé plus haut.

Bien au-dessus de Philémon se place Ménandre, le véritable maître de la comédie nouvelle, le successeur d'Aristophane dans la lignée des grands poètes comiques. La mauvaise chance qui n'a laissé subsister aucune de ses œuvres dans son intégrité ne nous empêche pas complètement d'apprécier son mérite.

principales scènes a été publié, chez Hachette, par Bodin et Mazon, Paris, 1908.

A consulter :

Guill. Guizot, ouv. cité plus haut; Benoit, *Essai historique et littéraire sur la comédie de Ménandre*, Paris, 1854; Weil, *Etudes sur l'Antiquité grecque*, Paris, 1900; M. Croiset, *Ménandre*, *R. des deux mondes*, 15 avril 1909.

Né à Athènes un peu avant 340, il était plus jeune que Philémon d'environ vingt ans. Son père, Diopithe de Képhisia, semble lui avoir laissé une belle fortune. Neveu du poète Alexis, dont nous avons parlé plus haut, il reçut de lui, dit-on, les premières leçons de son art. Il étudia tout particulièrement Euripide et connut, dit-on, Epicure. Sa première pièce fut jouée en 322, deux ans après la mort d'Alexandre le Grand. Les événements douloureux dont la Grèce fut alors le théâtre ne semblent pas avoir beaucoup préoccupé le jeune poète. Élégant et oisif, aimant le plaisir, il s'éprit de la célèbre Glycère, et vécut auprès d'elle dans sa villa du Pirée. Ptolémée Soter chercha vainement à l'attirer en Égypte : Athènes lui plaisait uniquement, et elle le retint. Il était beau, bien que son regard ne fût pas droit ; épicurien délicat, il soignait sa mise et sa démarche. Son unique affaire semble avoir été d'écrire des comédies. Pendant un espace d'environ trente ans, jusqu'à sa mort qui eut lieu en 292, il en composa plus de cent, c'est-à-dire plus de trois en moyenne par an. Selon le témoignage d'Apollodore, il ne fut vainqueur que dans huit concours. Philémon plaisait davantage au peuple, mais Ménandre avait pour lui l'opinion des connaisseurs, et lui-même semble avoir eu le haut sentiment de sa supériorité. Un jour, suivant Aulu-Gelle, il rencontra Philémon, qui venait justement d'obtenir le prix : « Dis-moi franchement, Philémon, lui demanda-t-il quand tu l'emportes sur moi, es-tu satisfait de toi-même ? »

Plusieurs de ses pièces ont été imitées, ou en partie traduites, par Plaute et par Térence ; le premier lui a emprunté ses *Bacchides* (Δὶς ἐξαπατῶν) et son *Stichus* (Φιλάδελφος), peut-être aussi son *Pœnulus* (Καρχηδόνιος) ; le second lui a dû son *Andrienne*, ses *Adelphes* et l'*Homme qui se punit lui-même*. En outre, il nous reste un grand nombre de fragments des pièces perdues auxquels se sont ajoutés récemment des morceaux étendus, qui sont plus que des

fragments proprement dits. Entre ceux qu'on possédait anciennement, il faut distinguer les *Sentences monostiques*, recueil de sentences diverses formé à l'époque romaine, où des vers de Ménandre se trouvent mélangés à d'autres, de provenance inconnue. Les pièces dont on a retrouvé des parties plus ou moins considérables sont : le *Laboureur*, le *Flatteur*, le *Héros*, l'*Arbitrage*, la *Samienne*, la *Femme aux cheveux coupés*. Les papyrus qui nous les ont rendus ont été exhumés du sol de l'Egypte dans ces dernières années.

Il n'y a pas lieu d'insister sur les mérites des pièces de Ménandre quant à leur structure. Nous n'en pouvons juger qu'imparfaitement, même en nous aidant des imitations de Térence, plus fidèles que celles de Plaute ; car Térence lui-même a mêlé aux pièces qu'il reproduisait des scènes prises ailleurs. Disons seulement que Ménandre semble avoir possédé à un haut degré l'instinct dramatique ; il excelle à caractériser une situation, à en montrer et à en accroître l'intérêt, en s'attachant surtout au développement des sentiments, avec une grande variété de ressources et d'invention, mais sans s'assujettir à des règles de composition sévères. Il aime le monologue, qu'il traite en maître.

Sa grande supériorité, à n'en pas douter, résidait dans la peinture des mœurs. Tous les témoignages anciens sont unanimes sur ce point. Il n'y a, parmi les critiques qui ont pu le lire en son entier, qu'une seule voix pour louer la vérité exquise et le parfait naturel des sentiments qu'il prêtait à ses personnages. Avec une souplesse remarquable, il savait traduire en un langage toujours preste et dégagé, quoique approprié à chaque rôle, les différences de jugements, de ton et d'humeur. Tous ses personnages avaient en commun une certaine grâce, qui était le don original du poète. Ils n'en étaient pas moins très divers. Presque toutes les classes de la société étaient représentées dans son

théâtre, chacune dans son naturel [1]. La force pathétique ne lui manquait pas plus que le don du comique. César, en louant le poète latin Térence dans une épigramme célèbre, le déclarait inférieur à Ménandre, parce qu'il manquait de force ; c'était reconnaître le mérite complet du poète grec.

Cette vérité frappante des sentiments, cette vivacité dramatique, cet instinct de la vie éclatent encore dans un grand nombre des fragments que nous possédons. Nous les voyons surtout se manifester dans les parties de pièces récemment retrouvées. La mieux conservée de toutes, l'*Arbitrage*, nous en offre des exemples frappants [2]. Elle nous permet de juger en même temps des récits et des plaidoyers si justement vantés par les Anciens [3], et que Ménandre aimait à mettre dans la bouche de ses personnages. Dans une des meilleures scènes de la pièce, deux esclaves, un berger et un charbonnier, se disputaient devant un arbitre à propos d'un enfant trouvé. Le berger l'avait découvert et cédé ensuite au charbonnier, mais en gardant quelques menus objets que l'enfant portait sur lui, comme signes de reconnaissance ; le charbonnier les réclamait. Leurs discours, trop longs pour être cités ici, sont deux chefs-d'œuvre. Tout y est pris sur le vif : on croirait entendre parler et raisonner deux hommes du peuple, l'un âpre au gain, égoïste, mais sincère et convaincu de son droit, l'autre généreux, chimérique même, plein d'un idéalisme ingénu. Rarement, l'art de caractériser les personnages par leurs discours a été poussé plus loin. Dans la *Samienne*, les mésaventures domestiques d'un propriétaire campagnard, Déméas, nous sont contées par lui-même en un récit naïf, amusant, plein de détails spirituel-

1. Quintil., *Inst. Or.*, X, 1, 69 : ita omnem vitæ imaginem expressit; ... ita est omnibus rebus, personis, affectibus accommodatus.

2. Ménandre, *l'Arbitrage*, texte et trad. par Maur. Croiset, Paris, Leroux, 1908.

3. Quintilien. *Inst. orat.*, X, 1, 70.

lement notés. Les mêmes qualités se font remarquer dans la *Femme aux cheveux coupés*, pièce qui a pour sujet la jalousie d'un soldat de fortune nommé Polémon ; il aime Glycère et se croit trompé par elle. Nous y voyons, comme d'ailleurs dans toutes ces pièces, à quel point Ménandre a su imiter le langage de la passion, avec quelle force et quelle sincérité elle s'exprime chez lui. Ainsi s'achève cette image complète de la vie dont parle Quintilien.

Ce qu'il y faut noter aussi, c'est la tendance profonde qui le porte à mêler au jeu dramatique des sentiments les questions de morale pratique. Ses personnages réfléchissent, délibèrent intérieurement, se jugent eux-mêmes. Sans devenir jamais plus philosophes qu'il ne convient, ils le sont assez pour que leurs agitations nous donnent à penser. Elles nous laissent apercevoir ce qui se passait alors dans les consciences, supérieures ou vulgaires, délicates ou médiocres. Rien de plus caractéristique en ce genre que le monologue du jeune Charisios dans l'*Arbitrage*. Convaincu que sa femme a subi la violence d'un étranger, il la traite durement ; mais lorsqu'il apprend qu'il est lui-même père d'un enfant auquel il a donné le jour irrégulièrement, il est saisi de remords, il s'accable de reproches :

Moi, l'homme impeccable, si préoccupé de considération, si adonné à l'étude de l'honnête et de son contraire, moi, exempt de vices, irréprochable dans ma conduite, ah ! la divinité vraiment m'a bien traité et suivant mes principes ; l'homme montre ici ce qu'il est : « O pauvre misérable, dit-elle, tu fais l'orgueilleux en ton âme et en tes propos. Ce malheur de ta femme, où sa volonté n'est pour rien, tu ne peux le supporter. Eh bien, toi-même, je veux qu'on te voie exposé au même opprobre. Et elle, alors, elle sera douce envers toi ; tandis que toi, tu ne songes qu'à l'humilier. Ainsi, il sera manifeste que tu es à la fois malheureux, brutal et ingrat... »

De tels passages dénotent une pensée pénétrante et sérieuse, qui sait dégager des incidents quotidiens les principes et les sentiments généraux ; ils montrent un poète qui ne s'arrête pas à la surface des choses. Cela

explique pourquoi le théâtre de Ménandre abondait en sentences. On y trouvait aussi quantité de développements qu'on pourrait qualifier de lieux communs s'ils n'échappaient à la banalité par la bonne grâce et la finesse, quelquefois par le sentiment ou l'émotion, et toujours par une appropriation délicate au personnage et à la situation.

Admirable dans la comédie de mœurs, Ménandre ne semble pas s'être élevé, non plus qu'aucun de ses contemporains, jusqu'à la comédie de caractères telle que nous l'entendons. La plupart de ses personnages appartenaient à la moyenne de l'humanité. Les traits personnels qu'il leur prêtait n'étaient pas assez forts ni assez profonds pour créer en eux ces grandes individualités dramatiques qui se détachent sur le fond commun. Peut-être dut-il justement à cela une part de l'influence universelle qu'il a exercée après sa mort. Chez lui, plus que chez aucun autre, la comédie grecque, tout en manifestant ses qualités propres, s'est montrée largement humaine. Dans les hommes de son temps, elle a révélé l'homme en général, sous les aspects qui se retrouvent toujours les mêmes partout, à peu de chose près; et elle l'a étudié avec une sympathie que la moquerie elle-même n'empêche pas d'apparaître sans cesse. Le vers célèbre de Térence : *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*, exprime très bien une des choses qui lui font le plus d'honneur.

CHAPITRE XXII

LA POÉSIE HORS DU THÉATRE AU Vᵉ ET AU IVᵉ SIÈCLE

SOMMAIRE

I. Persistance des genres poétiques anciens au vᵉ et au ivᵉ siècle. — II. Transformation du lyrisme au vᵉ siècle. Le dithyrambe et le nome. Représentations lyriques. — III. Principaux poètes de dithyrambes et de nomes au vᵉ et au ivᵉ siècle. — IV. Autres genres lyriques. L'élégie et l'iambe. — V. L'épopée au vᵉ et au ivᵉ siècle. Panyasis ; Antimaque ; Chœrilos.

1. Persistance des genres poétiques anciens au Vᵉ et au IVᵉ siècle. — Nous avons dû laisser de côté, dans les chapitres qui précèdent, l'histoire des divers genres poétiques étrangers au théâtre, tels que le lyrisme et l'épopée, depuis le commencement du vᵉ siècle. Il était indispensable, en effet, d'appeler d'abord l'attention sur ce qui est alors au premier plan, c'est-à-dire sur la tragédie et la comédie, d'une part, sur l'éloquence, l'histoire et la philosophie, d'autre part. Revenons maintenant en arrière, pour jeter un coup d'œil rapide sur d'autres productions littéraires, qui, sans avoir eu la même importance, ne peuvent pas être entièrement négligées.

Le lyrisme, on s'en souvient, avait été particulièrement brillant au commencement du vᵉ siècle, au temps de Simonide, de Pindare, de Bacchylide. La tragédie, en se développant, lui fit du tort. Mais elle ne pouvait pas le rendre inutile. Le lyrisme avait des formes appropriées par tradition à d'anciens usages, religieux ou civils, pour lesquel les

drame ne pouvait pas le suppléer. Il était nécessaire aux fêtes, à la célébration des grands événements, aux banquets enfin, et à diverses autres manifestations de la vie sociale. Les usages d'autrefois, toujours vivants, impliquaient des sentiments sincères, qui avaient besoin de s'épancher en œuvres poétiques.

L'épopée, elle, avait à peu près disparu quand le drame naquit ; elle ne répondait plus à l'état général des esprits. Toutefois, elle n'avait pas cessé de se faire lire et d'intéresser les lettrés. Il était naturel qu'en un temps où l'art littéraire était plus cultivé que jamais, quelques hommes d'éducation poétique eussent la pensée de la remettre en faveur. Ainsi s'explique la renaissance de ce genre éteint et le demi-succès qu'il obtint au v^e^ et au iv^e^ siècle.

Bien entendu, nous ne pouvons ici donner que peu de place à toute cette poésie secondaire, qui n'est d'ailleurs représentée que par des fragments. Nous nous attacherons surtout à en définir les caractères généraux, sauf à passer ensuite rapidement sur l'énumération des poètes et de leurs œuvres.

2. Transformation du lyrisme au V^e^ siècle. — Le dithyrambe et le nome. — Représentations lyriques. — Les deux faits qui dominent l'histoire du lyrisme au v^e^ siècle sont : l'influence qu'exerce le drame sur les genres voisins ; et la prédominance, de plus en plus marquée, de la musique sur la poésie.

La musique, qui était restée très simple en Grèce jusqu'au v^e^ siècle, fit alors, — surtout dans la seconde moitié de ce siècle, — des progrès rapides. Les instruments anciens, flûte et cithare, furent perfectionnés. On obtenait ainsi une variété d'effets jusque-là inconnue. Par là même, il devint impossible que la musique restât subordonnée à la poésie, comme elle l'avait été jusque-là. Elle se sentait désormais trop riche en ressources propres pour se réduire à faire valoir les beautés d'un autre art. Au lieu de servir la poé-

sie, ce fut elle qui s'en servit. Ce renversement des rôles se manifesta de plusieurs manières. D'abord, elle choisit, entre les genres lyriques anciens, ceux qui, par leur nature, se prêtaient le mieux à ses ambitions nouvelles, et elle les fit passer au premier rang. Cela explique la faveur qu'elle accorda au dithyrambe et au nome. Par leur étendue et la variété de leur structure, ces deux genres se montraient en effet particulièrement propres à faire valoir le talent des compositeurs. Mais, en même temps qu'elle les favorisait ainsi, elle leur enlevait une grande partie de leur importance littéraire. Car la beauté poétique proprement dite est non seulement inutile, mais gênante même pour la musique. Un texte trop plein de pensées, écrit d'un style fort et condensé, ne comporte qu'un accompagnement musical élémentaire et volontairement discret. Ce qu'il fallait à ces virtuoses, c'était une poésie plus riche de mots que d'idées, qui prodiguât les beaux sons et les belles images de façon à éveiller le plus possible de sensations et d'émotions, sans distraire l'esprit par la réflexion.

A cette influence de la musique se joignit celle du drame. Quand les grandes œuvres d'Eschyle eurent paru, une sorte d'émulation s'éveilla chez les poètes lyriques; le public, épris et ravi du drame, en voulait partout; il fallut que le dithyrambe et le nome lui-même devinssent de jour en jour plus dramatiques.

Déjà, le dithyrambe de Bacchylide prenait parfois la forme d'un dialogue chanté avec accompagnement de flûte. Cette forme devint prédominante dans le courant du Ve siècle. En réalité, le dithyrambe de ce temps doit être conçu comme une sorte de tragédie plus courte, où la récitation était remplacée par le chant. Cela devait ressembler fort à notre opéra, moins l'étendue de l'action et la variété de l'instrumentation. Il y avait, dans un dithyrambe, comme dans une tragédie, un chœur et des acteurs. A ceux-ci revenaient les parties principales, formées de

mélodies passionnées, où la vivacité brillante de leur jeu et la souplesse expressive de leur voix se déployaient en rythmes libres, affranchis de la structure antistrophique. « Les dithyrambes, dit Aristote (*Problèmes*, XIX, 15), depuis qu'ils se sont adonnés à l'imitation dramatique (ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο), n'ont plus d'antistrophes, comme ils en avaient auparavant. » Dans ces conditions, la pièce proprement dite n'était guère autre chose qu'un thème, destiné à suggérer au compositeur ses mélodies.

Le nome dut résister davantage. C'était par tradition un chant à une seule voix, grave, religieux, narratif, qu'accompagnait non la flûte, mais la cithare. Peu à peu, toutefois, sous l'influence des mêmes causes, ces caractères propres s'altérèrent profondément. Au soliste d'autrefois, on adjoignit un chœur; puis, la flûte mêla ses notes à celles de la cithare, ou la remplaça; enfin, la simplicité des vieilles mélodies fit place à la variété brillante de l'art nouveau. Ainsi transformé, le nome dut, lui aussi, se rapprocher du drame, et il semble qu'il n'ait pu manquer à la fin de ressembler de fort près au dithyrambe. Les renseignements nous manquent d'ailleurs pour suivre, avec toute la précision désirable, l'évolution de ces genres.

Cette poésie lyrique transformée fut très populaire, très pathétique, très sonore et très pauvre d'idées. On disait proverbialement dans Athènes, pour désigner un homme de peu d'esprit, « plus bête qu'un dithyrambe ». Les poètes dithyrambiques le savaient et ne s'en fâchaient pas. Peu leur importait que leurs poèmes fussent vides, leurs phrases obscures et entortillées ; il leur fallait surtout des mots composés qui éblouissaient, des syllabes sonores, des phrases tantôt vives, légères, ailées, qui semblaient voler et tourbillonner, fût-ce dans les nuages, tantôt magnifiques et amples, pour permettre à la mélodie de se déployer. Compositeurs en même temps que poètes, ils faisaient de la musique alors même qu'ils semblaient faire de la poésie.

Les documents anciens attestent que des représentations lyriques avaient lieu à Athènes aux principales fêtes, sept ou huit fois par an. L'importance de ces représentations détermina Périclès à construire un édifice affecté à toutes celles qui n'étaient pas fixées par une tradition religieuse dans un lieu déterminé. Ce fut l'Odéon. Le lyrisme eut ainsi son théâtre, à côté de celui du drame. Plus petit et couvert, il se prêtait mieux à l'audition des voix et des instruments.

Dès 508, probablement, l'exécution solennelle des grandes œuvres lyriques dans les fêtes de la cité avait pris à Athènes la forme de concours. Ces concours se perpétuèrent pendant les siècles suivants. Toutes les tribus, dans certaines fêtes, ou, plus ordinairement, quelques-unes d'entre elles, à tour de rôle, y étaient représentées par des chœurs, qu'un chorège, choisi par elles, devait entretenir et faire instruire. Des prix décernés au nom de l'État récompensaient les vainqueurs.

3. Principaux poètes de dithyrambes et de nomes au Vᵉ et au IVᵉ siècle[1]. — La transformation du lyrisme, telle que nous venons de la décrire sommairement, fut l'œuvre d'une succession de poètes. Il est impossible aujourd'hui d'y faire avec précision la part de chacun.

C'est à Mélanippide le Jeune que les contemporains en attribuaient l'initiative. Disons simplement qu'après une élaboration plus ou moins longue, l'art nouveau apparut chez lui vers 450. Ses principales productions, entièrement perdues, paraissent se rapporter à une période qui s'étend de 450 à 430 environ. — Kinésias d'Athènes, un peu plus jeune que Mélanippide, fut particulièrement décrié par les poètes comiques, au nom des vieilles traditions. Il est manifeste, d'après leurs critiques injurieuses, qu'il produisit, au temps de la guerre du Péloponnèse, une série de

1. Fragments dans Bergk, *Poetæ lyrici græci*, t. III, Leipzig, 1882.

dithyrambes, où toutes les innovations à la mode se donnaient libre carrière. Mais, à vrai dire, la nature précise de ces innovations nous demeure inconnue, bien que sa fantaisie paraisse s'être exercée surtout sur les évolutions du chœur et ses danses. — Ce que Mélanippide et Kinésias faisaient pour le dithyrambe, un certain Phrynis le tentait dans le même temps pour le nome. Il semble avoir été à l'apogée de ses succès vers 412. Au calme un peu monotone de l'ancien chant citharédique, ce fut lui, d'après les témoignages contemporains, qui, le premier, substitua un mouvement passionné. Selon Plutarque (*Agis*, c. 10), il fit usage d'une cithare à neuf cordes. Aristophane (*Nuées*, v. 971) lui reproche d'avoir inventé des inflexions de voix molles et efféminées.

Mais les grands maîtres de l'art transformé furent, parmi les successeurs de ces novateurs, Timothée de Milet et Philoxène de Cythère.

Timothée vécut de 447 à 357. Cette longue vie de quatre-vingt-dix ans fut singulièrement glorieuse. Depuis ses débuts, qui durent avoir lieu vers 420, allant de concours en concours, il fit entendre ses compositions musicales à Athènes, à Sparte, en Macédoine, et sans doute dans presque toutes les grandes villes de la Grèce et de l'Asie Mineure. Il paraît avoir excellé presque également dans le nome et dans le dithyrambe; ses nomes toutefois restèrent plus célèbres. Le trait caractéristique de son art, c'était un goût peut-être exagéré pour l'imitation dramatique. Il aimait à montrer les ressources de sa composition mélodique, en essayant d'exprimer ce qui semblait se prêter le moins à l'expression musicale. En composant l'*Enfantement de Sémélé*, il avait voulu reproduire les plaintes de la mère donnant le jour au jeune Dionysos. On connaît le mot expressif d'un des auditeurs de la pièce : « Si Sémélé eût enfanté un mercenaire au lieu d'un dieu, quels cris aurait-

elle donc poussés[1] ? » Dans un autre morceau, dont le titre est incertain, il avait imité un orage. Son *Artémis*, qu'il chanta lui-même sur le théâtre d'Athènes, commençait par un curieux entassement d'épithètes rares, qui devaient étonner à la fois l'esprit et l'oreille. Ces excès étaient d'ailleurs compensés par de hautes qualités : le mouvement, la passion, l'élan, associés parfois à la grandeur. Le nome patriotique intitulé *les Perses*, qui a été retrouvé en 1901 et qui semble avoir été composé dans les premières années du IVe siècle, resta populaire en Grèce comme une des plus belles œuvres du lyrisme. Privés comme nous le sommes de la mélodie et réduits aux paroles, il n'est pas surprenant que nous ayons quelque difficulté à comprendre cette popularité[2].

Son plus illustre rival fut Philoxène de Cythère, qui vécut de 435 à 380. Sa vie, passablement romanesque et aventureuse, n'intéresse guère l'histoire littéraire. On le voit successivement à Sparte, à Syracuse, tantôt bien accueilli du tyran Denys l'Ancien, tantôt disgracié par lui et jeté en prison, puis à Tarente, à Athènes, etc. Comme Timothée, comme tous les grands artistes de ce temps, il allait chercher les succès de ville en ville. Sa grande réputation lui vint de ses dithyrambes. Un des plus célèbres était le *Cyclope*, dont Aristophane a parodié un passage dans son *Ploutos*. C'était un véritable drame. Le poète y avait pris pour sujet l'amour du cyclope Polyphème pour la nymphe Galatée ; il y avait mêlé l'aventure d'Ulysse et de ses compagnons, racontée au IXe livre de l'*Odyssée*, et déjà mise sur la scène par Euripide. Le dithyrambe ainsi traité touchait de bien près soit à la tragédie, soit au drame satyrique.

Après Timothée et Philoxène, nous ne rencontrons plus, dans l'histoire du dithyrambe, aucun nom vraiment grand. La poésie lyrique, assujettie à une musique savante, perd de plus en plus ce qui avait fait sa valeur propre. Les

1. Athénée, VIII, 352 A.
2. Timotheos, *Die Perser*, édit. de Wilamowitz-Mœllendorff, Leipzig, 1903.

hommes d'un génie original ne se soucient plus de la cultiver.

4. Autres genres lyriques. — L'élégie et l'iambe [1]. — Le dithyrambe et le nome, pendant leur période de succès, avaient rivalisé d'éclat avec la tragédie; c'étaient, comme elle, des genres en quelque sorte publics, puisqu'ils étaient associés aux fêtes de la cité. A côté de ces grandes formes du lyrisme, il y en avait beaucoup d'autres, infiniment plus humbles, qui ne sortaient guère du cercle de la vie privée.

Le scolion, cette chanson de table qui a été définie plus haut, et qui avait eu son illustration dès le VI^e^ siècle, se continue, au V^e^ et au IV^e^ siècle, par une foule d'œuvres agréables, spirituelles, quelquefois émues, mais, en somme, très secondaires, et qui, d'ailleurs, ont presque totalement disparu. Le seul échantillon de cette sorte de poésie que nous voulions rappeler ici est l'hymne d'Aristote à la vertu. Composé vers 345, après la mort toute récente d'Hermias d'Atarnée, qui avait été l'un des meilleurs amis du grand philosophe, ce chant procède d'un sentiment touchant et d'une idée élevée. Citons-en au moins le début :

> Vertu, objet des efforts de la race mortelle, but glorieux où tend la vie, c'est pour ta beauté, noble vierge, que la mort même est recherchée dans l'Hellade et qu'on y supporte les dures fatigues de l'énergie indomptable. Ton charme jette les âmes dans un amour immortel, plus puissant que l'or et que les voluptés et que le sommeil aux doux regards..., etc.

Mais la forme par excellence de la poésie familière, alors comme dans la période précédente, c'était l'élégie. De même qu'aux siècles précédents, elle continuait à former l'accompagnement presque indispensable des réunions d'amis, des banquets. Presque tous les hommes célèbres par leur esprit, au V^e^ et au IV^e^ siècle, ont composé des élégies; c'était, par excellence, la poésie de cir-

1. Fragments dans Bergk, recueil cité ci-dessus, t. II.

constance, qui se prêtait à tous les sentiments et à tous les caprices, tantôt narrative, tantôt philosophique, passant de la louange à l'avertissement ou même à la critique, dissertant agréablement sur des sujets de politique, de morale, ou simplement sur les choses du jour. Genre facile, qui devenait souvent banal, et ne pouvait produire que peu d'œuvres vraiment remarquables.

Au Ve siècle, le plus connu de ses représentants fut Événos de Paros. Né vers 460, poète et sophiste à la fois, il était dans tout l'éclat de sa réputation entre 430 et 400 approximativement. D'après les témoignages et les quelques fragments subsistants, Événos nous apparaît comme un homme du meilleur ton, dont la poésie avait plus de grâce et de finesse que de force ou d'essor. Il aime à moraliser ; et il le fait, quoique compatriote d'Archiloque, avec une élégance discrète, qui est vraiment attique. Si le recueil de ses élégies nous était resté, il ne serait pas sans intérêt de le placer à côté du *Banquet* de Xénophon, l'un et l'autre ouvrage représentant assez bien ce qu'était alors la bonne société d'Athènes.

Critias, le tyran, bel esprit, qui avait composé des tragédies de quelque mérite, fut aussi un poète élégiaque. De ses élégies, il ne nous reste que quelques fragments, dont les plus intéressants proviennent d'un recueil intitulé *les Républiques* ou *les Constitutions* (Πολιτεῖαι) ; l'esprit d'opposition antidémocratique qui animait l'auteur s'y manifestait certainement ; c'était de la poésie aristocratique, au goût des hétairies qui tendaient à l'oligarchie.

Bien différente est l'élégie chez Antimaque de Colophon. Nous parlerons de lui un peu plus loin, comme d'un des poètes épiques les plus remarquables du Ve siècle. L'élégie, telle qu'il l'a conçue, se rapproche trop de son épopée, par l'esprit et par les sujets traités, pour qu'il y ait lieu de l'en séparer. Contentons-nous d'en faire mention pour le moment, sans y insister.

La poésie moqueuse, sous ses diverses formes, parodie ou satire, doit figurer naturellement, dans cette revue sommaire, à côté de l'élégie, à laquelle elle ressemble par certains côtés. Au reste, elle n'est représentée, ni au v^e^ siècle ni au iv^e^, par aucune œuvre de grande valeur.

La parodie remontait, comme genre, jusqu'à la *Batrachomyomachie* au moins, sinon plus haut. Nous avons noté qu'elle constituait un élément assez important de la comédie ancienne. En dehors du théâtre, nous la voyons alors se développer singulièrement et se mettre au service de la satire morale.

C'est ainsi qu'un poète du v^e^ siècle, nommé Hermippos, dans ses ïambes intitulés *Trimètres* et *Tétramètres*, parodiait les récits légendaires d'Ulysse dans l'*Odyssée*, non pour s'en moquer, mais pour s'en faire un cadre où il enfermait plaisamment la critique de ses contemporains. Hégémon de Thasos, dans le même temps, avait sans doute un dessein analogue, lorsqu'il composait une *Gigantomachie*, qui n'était en fait qu'une autobiographie satirique. En revanche, chez Eubéos de Parium, la parodie semble n'avoir visé qu'à des effets plaisants. Il prenait le ton de l'épopée pour raconter des querelles de portefaix.

Dans la seconde moitié du iv^e^ siècle, vers le temps de Ménandre, ce genre bâtard fut cultivé avec un certain éclat par le célèbre philosophe cynique Cratès de Thèbes, disciple de Diogène. Il avait composé des *Iambes*, des *Élégies*, des *Hexamètres*. Quelle que fût la variété du rythme, l'esprit qui l'inspirait était toujours le même, et aussi le procédé littéraire. Il imitait, non sans grâce, les vieux poètes, Homère, Solon, en détournant leurs vers de leur sens primitif pour les transformer en satires. C'était donc toujours la parodie, inspirée cette fois par un ascétisme doctrinal, qui se moquait des hommes assujettis à leurs désirs. Citons, à titre d'exemple, le meilleur de ses fragments, celui où, suivant de près la description de la Crète

dans l'*Odyssée* (XIX, 172), il dépeint la cité idéale du cynisme, qu'il appelle *Besace* (Πήρη) :

Il est un pays appelé Besace, au milieu des flots sombres de l'orgueil, un beau pays fertile, entouré d'eau, et qui ne possède rien. Là n'aborde jamais ni le vain parasite, ni l'infâme débauché. L'île produit du thym et de l'ail, des figues et du pain sec. Aussi, point de lutte entre les habitants pour s'en disputer les fruits; ils ignorent les guerres pour un peu d'argent, les guerres pour un peu de gloire.

Cette poésie provenait d'un sentiment sincère et honorable; mais elle avait le tort, comme toute parodie, de se complaire dans une forme très artificielle.

5. L'épopée au Ve et au IVe siècle. — Panyasis, Antimaque, Chœrilos[1]. — Tandis que les genres dont nous venons de parler continuaient de vivre parce qu'ils répondaient à certains besoins permanents, l'épopée héroïque, après avoir subi une véritable éclipse au VIe siècle, reparaissait au Ve, sans être aucunement réclamée par l'opinion. Cette restauration, tout artificielle, fut l'œuvre de quelques poètes érudits, — plus érudits encore que poètes, — à qui tous les antiques récits semblaient sacrés, et qui crurent pouvoir suppléer par l'art à l'inspiration héroïque désormais éteinte.

Le premier en date fut un Grec d'Asie, Panyasis d'Halicarnasse, oncle ou cousin d'Hérodote. Le peu que nous savons de lui se réduit à ceci. Mêlé aux troubles politiques de son pays, adversaire du tyran Lygdamis, il fut mis à mort par lui, probablement en 457. La publication de son épopée semble être antérieure d'une dizaine d'années environ. Épris des vieilles légendes, des longs récits mythologiques, qui n'avaient pas cessé d'être en honneur dans son pays, il entreprit de raconter en vers tout le cycle des travaux d'Héraclès, déjà célébré, deux cents ans auparavant,

1. Fragments dans l'*Hésiode* de la Bibl. Didot, et dans Kinkel, *Poetarum epicorum fragmenta*, t. I, Bibl. Teubner.

par le Rhodien Pisandre. En quoi se proposa-t-il de renouveler ce sujet ? Nous l'ignorons. Son poème est entièrement perdu, sauf une quarantaine de vers, qui ne nous apprennent rien de sa structure. Nous savons seulement qu'il retraçait toutes les aventures du héros, en quatorze livres, qui formaient un ensemble de neuf mille vers. Denys d'Halicarnasse et Quintilien louent la beauté du sujet et l'art de la composition. Il ne semble pas, en tout cas, que le poète y eût fait preuve d'une invention très personnelle. Une élégance facile pouvait rendre agréable à un certain nombre de lecteurs l'imitation du langage épique et des vieilles mœurs héroïques ; mais il n'y avait là aucune de ces qualités vraiment originales qui assurent la durée d'une œuvre littéraire.

Né une cinquantaine d'années plus tard, l'Ionien Antimaque de Colophon, qui tenta une entreprise analogue, paraît avoir été fort supérieur à son devancier. Il était dans la force de l'âge et du talent à la fin de la guerre du Péloponnèse, en 404. Nous ne savons à peu près rien de sa vie ni de sa personne ; mais ses œuvres ont joui d'une réputation qui nous les rend encore intéressantes, quoique disparues.

Son nom est attaché surtout à la *Thébaïde*, immense épopée, où ses qualités et ses défauts se manifestaient également. Érudit passionné, amoureux des détails peu connus, Antimaque avait dû préparer son poème par des recherches infinies ; une fois maître de ce trésor d'antiquités, il n'avait pas eu le courage d'en rien sacrifier. Aussi ceux qui appréciaient avant tout la simplicité élégante de la composition lui préféraient-ils Panyasis. Ses récits s'enlaçaient les uns dans les autres et semblaient se multiplier à mesure qu'il avançait. C'est de lui qu'Horace s'est moqué, lorsqu'il raille, sans le nommer, le poète qui remonte jusqu'à la mort de Méléagre pour raconter le retour de Diomède (*Art poét.*, 136). A la fin de son vingt-troisième livre,

les chefs argiens n'étaient pas encore arrivés devant Thèbes. Tel était le défaut capital de l'œuvre. Il n'en faut pas plus pour justifier les vives critiques dont elle a été l'objet dans l'antiquité. Mais, si Antimaque ne savait pas composer, du moins il était poète. Il avait de la force, du feu, du mouvement, et, en somme, de la vie. On lui reprochait, il est vrai, un style quelquefois tendu et obscur. A tout prendre, cela valait mieux que la platitude et l'insignifiance. Il eut surtout contre lui les délicats, les artistes raffinés; mais il sut plaire à quelques grands esprits, qui sans doute allaient plus au fond des choses, tels que Platon. Sa *Thébaïde* fut beaucoup lue pendant plusieurs siècles; elle finit par sombrer sous son propre poids, en laissant le souvenir d'une œuvre qui n'était pas sans génie.

Comme nous l'avons dit tout à l'heure, Antimaque, outre son épopée, composa aussi des élégies. Il en avait formé un recueil, intitulé *Lydé*, du nom d'une femme qu'il y célébrait. On y trouvait les mêmes qualités et les mêmes défauts. Dans ces poèmes de prétendue passion, l'érudition débordait. Autour de son propre amour, réel ou imaginaire, l'auteur avait groupé les légendes d'une foule d'amours célèbres. Mais, s'il abusait de son savoir, il le réchauffait du moins par ses qualités d'écrivain. La *Lydé* peut être considérée comme le premier modèle d'un genre nouveau. Elle inaugure l'élégie alexandrine, plus narrative que lyrique.

Panyasis et Antimaque avaient restauré l'épopée héroïque et mythologique. Il est probable qu'ils eurent des imitateurs et des rivaux dans la période que nous étudions; aucun d'eux n'a mérité d'être distingué. Les vrais continuateurs du genre appartiennent à la période alexandrine, et le plus illustre d'entre eux sera l'auteur des *Argonautiques*, Apollonios de Rhodes. Mais, à côté de l'épopée mythologique, une autre forme du même genre apparut au vᵉ siècle; ce fut l'épopée historique et contem-

poraine, qui eut pour principal représentant Chœrilos.

Chœrilos était un Samien. Bien que les témoignages sur la chronologie de sa vie soient divergents, il paraît certain qu'il était dans la maturité de l'âge vers 420. La période principale de son activité va de 420 à 400 environ. Il mourut, vers cette dernière date, à la cour d'Archélaos, roi de Macédoine. Son œuvre fut la *Perséide* (Περσηίς ou Περσικά) récit des guerres médiques. Une expression de Suidas, qui appelle cette épopée la « victoire des Athéniens sur Xerxès », nous autorise à penser que la bataille de Salamine était le centre de la composition et que le rôle d'Athènes y était le premier. C'est, du reste, tout ce que nous en savons. On ne peut douter, car les témoignages anciens en font foi, que Chœrilos ne dût beaucoup à Hérodote pour le fond de son récit. Mais nous ignorons quelle part était faite à la fiction et au merveilleux dans cette épopée historique, et par suite nous sommes hors d'état d'apprécier la tentative du poète. D'après Aristote, son œuvre abondait en comparaisons cherchées et obscures; les quelques fragments subsistants ne sont pas pour infirmer ce jugement médiocrement favorable. Chœrilos semble avoir obtenu cependant un certain succès de son vivant, peut-être parce qu'il flattait la vanité nationale. Après sa mort, il fut de moins en moins estimé.

Toutefois son demi-succès lui valut des imitateurs. Après lui, l'épopée historique ne disparut pas. Au siècle suivant, un autre Chœrilos paraît avoir célébré en vers épiques les hauts faits d'Alexandre, et ensuite, dans une seconde épopée historique, la guerre lamiaque. Ces pauvres productions perdues n'intéressent guère la littérature ; mais elles attestent la survivance d'un genre, qui, dans la période alexandrine, sera représenté, non sans honneur, par les *Messéniennes* de Rhianos.

CHAPITRE XXIII

LA PHILOSOPHIE AU IV[e] ET AU III[e] SIÈCLE

SOMMAIRE

I. Athènes et la philosophie. — II. Les écoles de second ordre. — III. Le stoïcisme; Zénon; Cléanthe; Chrysippe. — IV. Épicure et l'épicurisme. — V. Pyrrhon et le scepticisme; Timon le « Sillographe ». — VI. La « moyenne » et la « nouvelle » Académie; Arcésilas et Carnéade.

1. Athènes et la philosophie. — De même que la comédie, la philosophie aussi reste en grande partie athénienne dans la période qui suit la mort d'Alexandre. Et ce mouvement philosophique est considérable, car c'est alors que se fondent et s'organisent les plus puissantes doctrines morales de l'antiquité, celles qui ont agi le plus fortement sur la vie des hommes. Non que les philosophes de cette période soient en général Athéniens de naissance; la plupart, au contraire, sont étrangers. Mais Athènes, grâce à l'éclat des écoles toujours vivantes de Platon et d'Aristote, reste comme la capitale de la philosophie. On vient à Athènes pour entendre les philosophes les plus célèbres et pour philosopher soi-même. La vie et l'air d'Athènes restent favorables aux discussions dialectiques. Dans l'apaisement de la politique, dans la molle quiétude de la décadence, l'activité de l'esprit attique a besoin d'un aliment. Elle le trouve dans ces discussions, qui conviennent à sa finesse et qui remplacent peu à peu, pour la cité,

toutes les autres formes disparues de l'activité politique et oratoire. En outre, la vie, à Athènes, est plus libre que partout ailleurs ; on y est moins près des rois et des généraux ; on y garde une indépendance d'allures et de pensée qui favorise la spéculation philosophique et morale. Autour de l'Académie et du Lycée, d'autres écoles se fondent. Bientôt la ville tout entière fourmille de sectes rivales qui, par écrit ou par la parole, se disputent, luttant d'influence et de succès. Entre Stoïciens et Épicuriens, Académiciens et Cyniques, il s'élève des querelles qui font songer à celles des ordres religieux au moyen âge, Franciscains contre Dominicains. Ou encore Athènes est comme une grande ville universitaire, remplie d'étudiants de tout âge et de tout pays, abondante en paroles subtiles et en discussions interminables. En dehors d'Athènes, les écoles de Mégare, de Cyrène, continuent à mener une existence provinciale assez modeste ; le cynisme, d'autre part, est plutôt nomade. Mais ces exceptions, en somme, sont peu nombreuses, et l'on peut dire que la philosophie de cette période est surtout athénienne. La littérature ne lui doit, d'ailleurs, que peu de chose. Et ce n'est pas seulement parce que la plupart de ces écrits philosophiques ont péri : nous savons, en effet, par les témoignages des anciens, que leurs auteurs ou bien n'avaient pas voulu faire œuvre d'artistes, ou n'y avaient pas réussi. Nous n'avons donc pas à en étudier minutieusement les débris. Il suffira de tracer une rapide esquisse de ce grand mouvement de pensée, en indiquant au passage les principales œuvres littéraires qui s'y rattachent [1].

2. **Écoles de second ordre.** — Des écoles de Mégare et de Cyrène, il n'y a guère à mentionner que deux noms : celui du Cyrénéen Théodore, qui continue, après Aristippe (et

1. Il a été question plus haut, chapitre XIX, des successeurs de Platon à l'Académie et d'Aristote au Lycée. — Pour tous les philosophes dont il va être question, cf. les *Vies* de Diogène Laërce.

avant Épicure), à prêcher la morale du plaisir; et celui du Mégarien Stilpon, fidèle à la subtile dialectique de ses maîtres.

L'école cynique a plus d'importance, même littérairement. Diogène, l'homme au tonneau, celui qui demandait à Alexandre de s'ôter de son soleil, avait laissé quelques écrits qui eurent de la réputation; mais nous ne les connaissons plus. — Cratès de Thèbes, autre cynique de ce temps, fut un des maîtres de Zénon [1]. — Bion, le Borysthénite, avait écrit divers ouvrages en prose et en vers, et notamment des *Entretiens* qui eurent l'honneur, par leur verve mordante, d'attirer l'attention d'Horace et de servir de modèles à ses *satires* [2]. — Enfin, Ménippe, de Gadara, en Cœlé-Syrie, fut aussi un écrivain original et novateur : il avait composé divers ouvrages de parodie ou de moquerie bouffonne contre Homère, contre les philosophes et les savants, contre Épicure en particulier. Sa Νεκυία était une parodie de celle d'Homère; ses *Lettres* mettaient en scène les dieux de la religion populaire. Sa verve, incisive et plaisante, se servait tour à tour de la prose et des vers, qu'elle unissait dans un même ouvrage. Ce genre de composition eut tant de succès qu'il survécut à son inventeur : les « satires ménippées » de Varron étaient une imitation des écrits de Ménippe. Elles sont aujourd'hui perdues, comme l'original; mais Lucien aussi s'est inspiré de Ménippe, et Lucien nous est bien connu; on sait la place qu'il donne au personnage de Ménippe dans un grand nombre de ses dialogues; il n'est pas douteux que sa moquerie si spirituelle ne doive beaucoup à celle du philosophe de Gadara. La vie de Ménippe doit être placée à la fin du IVe siècle et au début du IIIe.

3. **Le stoïcisme; Zénon, Cléanthe, Chrysippe.** — Le fondateur du stoïcisme, Zénon, fut, dit-on, l'élève du cynique

1. Sur ses poésies, cf. plus haut, p. 600.
2. *Bionaeis sermonibus et sale nigro* (Horace, *Ep.*, II, 2, 60).

Cratès; et il est certain que le stoïcien, par son mépris de la mollesse, par son indépendance un peu rude et son fier langage, a quelques traits du cynique, pour lequel il témoigne d'ailleurs, en général, de la sympathie. Mais le cynique est le plus souvent un ignorant, qui n'a guère souci que de la pratique; le stoïcien, au contraire, est un esprit cultivé, un raisonneur subtil, qui fonde sa morale sur tout un système métaphysique. Le stoïcisme, comme le platonisme ou l'aristotélisme, est une doctrine complète, et, malgré ses paradoxes ou ses bizarreries, l'une des plus profondes à certains égards, en tout cas l'une des plus hautes moralement que présente l'histoire de la pensée humaine[1].

Les fondateurs du stoïcisme sont Zénon, de Kition (colonie phénicienne de l'île de Chypre); Cléanthe, d'Assos, en Mysie; et Chrysippe, de Soles, en Cilicie. Zénon et Cléanthe sont contemporains : le premier était né vers 336, le second vers 331. Chrysippe, qui fut l'élève de Cléanthe, appartient à une autre génération : il était né vers 280 et vécut jusqu'aux dernières années du IIIe siècle. On remarquera que pas un de ces hommes n'est Athénien de naissance : Zénon et Cléanthe sont de naissance provinciale et presque barbare, de condition modeste. Zénon vient à Athènes pour ses affaires; Cléanthe avait commencé par être athlète. Ils sont étrangers aux traditions athéniennes, à la fine culture d'un Platon; ils ont du sérieux, de l'ardeur, un souci médiocre de l'art. Le rôle propre de chacun d'eux dans l'organisation du stoïcisme peut se résumer d'un mot : Zénon est l'initiateur, et Cléanthe, à ses côtés d'abord, seul ensuite, achève et consolide l'édifice. Mais Chrysippe est le

1. Zénon avait pris l'habitude de réunir ses disciples au « Portique des Peintures », Στοὰ ποικίλη; d'où le nom de doctrine « stoïcienne » ou du « Portique ». — Les principaux fragments des stoïciens se trouvent dans les écrits de Plutarque consacrés à les réfuter. Pour Cléanthe, cf. Mullach (Didot). *Fragm. philosophorum græcorum*. t. I. p. 151 et suiv., et surtout Arnim, *Stoïcorum veterum fragmenta*. Leipzig. 1903 (Teubner). — A consulter : Ravaisson. *Essai sur le stoïcisme*. Paris. 1856

docteur imperturbable, le polémiste fécond qui donne au système toute son ampleur, qui le défend contre les attaques, qui le munit pour jamais d'arguments inépuisables. Zénon avait écrit quelques ouvrages, mais peu nombreux : il affectait, d'ailleurs, de mépriser la rhétorique et ne visait qu'à la brièveté. Cléanthe fut un écrivain plus fécond ; outre de nombreux traités en prose, dont il ne reste à peu près rien, il avait composé quelques poèmes ; son *Hymne à Zeus*, que nous pouvons lire encore, en est un spécimen intéressant : poésie grave, très strictement attachée à l'orthodoxie du système, de peu d'éclat littéraire, en somme, et pourtant assez belle par le tour religieux de la pensée, qui se combine curieusement avec une terminologie à moitié stoïcienne et à moitié homérique. Chrysippe, enfin, est le saint Thomas d'Aquin du stoïcisme : ses sept ou huit cents écrits étaient la véritable *Somme* de la doctrine. On avait fait sur lui ce vers ironique : « Sans Chrysippe, pas de Portique. » Nous avons de nombreux fragments de ses ouvrages. Il ne semble pas que ce fussent des œuvres d'art, à proprement parler. Ils étaient remplis par d'innombrables citations de poètes et d'écrivains de toute sorte, et tout hérissés de dialectique.

Qu'était donc cette illustre doctrine, qui a conquis, surtout à l'époque romaine, tant d'âmes excellentes ? Nous ne saurions ici l'exposer dans toutes ses parties, même sommairement, car elle est très complexe. Elle comprend une logique, ou science préliminaire des conditions de la connaissance ; une physique, ou science de l'être ; une morale enfin, ou science des mœurs. L'idée générale du système, qui doit beaucoup au vieil Héraclite, peut se résumer ainsi : l'individuel, le particulier, n'a d'existence que dans et par le tout, qui est le monde, et le monde lui-même, dans ses transformations incessantes, est conduit par des lois inflexibles (ἡ εἱμαρμένη), qui sont l'expression de la pensée divine, âme du monde. L'âme de l'homme est une par-

celle de l'âme divine. La raison est dans l'homme la partie directrice (τὸ ἡγεμονικόν), seule capable de saisir les lois de l'ensemble des choses et d'y conformer la conduite de chacun. Le bonheur, qui est pour l'individu la fin naturelle de l'action, ne peut être réalisé que par une soumission complète à ces lois universelles du monde, reconnues par la raison. C'est ce qu'on appelle vertu. Le sage considère la vertu comme le seul bien véritable. Tout le reste, santé ou maladie, richesse ou pauvreté, est indifférent (ἀδιάφορον). Le devoir (τὸ καθῆκον) est la source du parfait bonheur. Quand le sage s'est pénétré de ces idées, il arrive à l'absolue sérénité (ἀταραξία), condition nécessaire du bonheur. En dehors du devoir et de la sagesse, il n'y a que misère ; misère profonde, où il n'y a pas à distinguer de degrés : car toutes les fautes, au fond, sont égales, en ce sens qu'elles écartent également l'homme du bonheur.

Il est aisé de railler le stoïcisme et de dire, par exemple, avec Cicéron, que le stoïcien est un homme qui met sur le même rang le crime de tuer son père et celui de tuer un coq [1] ; ou, avec Horace :

> Ad summum, sapiens uno minor est Jove, dives,
> Liber, honoratus, pulcher, rex denique regum,
> Præcipue sanus, nisi cum pituita molesta est [2].

Mais il est à la fois plus juste et plus intéressant de reconnaître ce que l'humanité doit à ces penseurs hardis, à ces dialecticiens sublimes et un peu bizarres : très Grecs toujours, assurément, par le caractère intellectualiste de leur doctrine, par leur conception du rôle de la raison, par leur dialectique, par leur audace même dans le paradoxe ; mais combien nouveaux aussi par cette affirmation capitale qu'entre le bien moral et tout le reste il n'y a aucune commune mesure ! Le bien moral est tout, le reste n'est

1. *Pro Murena*, 29.
2. *Epist.*, I, 1, 106.

rien. Ni Aristote ni Platon même n'étaient allés jusque-là. C'est l'idée de l'absolu, ne nous y trompons pas, qui entre pour la première fois dans le monde, avec toute sa grandeur, et aussi tous ses dangers.

4. **Épicure et l'épicurisme.** — En même temps que le stoïcisme, apparaît l'épicurisme, qui en est, presque à tous égards, la contre-partie.

Le fondateur de l'école, Épicure, était Athénien[1]. Il naquit en 342. Il fut d'abord maître d'école dans diverses villes grecques. La *Théogonie* d'Hésiode lui parut absurde ; au contraire, le système de Démocrite l'enchanta. Vers l'âge de trente ans, il avait constitué sa doctrine, qu'il revint enseigner à Athènes en 306. Il prit l'habitude de réunir quelques amis dans un petit jardin qu'il avait acheté : le « jardin d'Épicure » devint le rival du Portique, de l'Académie et du Lycée. Le caractère d'Épicure, très attaqué par ses ennemis, paraît avoir été digne de tous les éloges : quoi qu'on pense de la doctrine, l'homme était charmant, plein de douceur et d'aménité. Il vivait avec ses amis dans une intimité étroite, notamment avec Métrodore, cet autre lui-même, dont on aimait, dans l'antiquité, à reproduire les traits avec les siens dans de doubles bustes. Il forma son esclave, Mys, à la philosophie, et le traita comme un fils. Son testament est d'une grande noblesse. C'est Épicure qui écrivait : « Un ami mort est doux encore au souvenir. » — « Il est plus doux de donner que de recevoir. » Il n'admettait pas la communauté des biens à la manière pythagoricienne : les vrais amis, selon lui, devaient être assez sûrs les uns des autres pour n'avoir pas besoin d'être propriétaires indivis d'un bien collectif. Il mourut en 270, laissant une quantité considérable d'écrits et une école florissante.

Il nous reste de ces écrits, outre des fragments, deux

1. Textes dans Usener, *Epicurea*, Leipzi 1887. — A consulter : Guyau, *la Morale d'Épicure*, Paris, 1878.

longues lettres philosophiques et un résumé des principales maximes épicuriennes (Κύριαι δόξαι), résumé fait par lui-même ou par quelqu'un de ses disciples. Les écrits d'Épicure n'avaient aucune prétention littéraire; il méprisait la dialectique et ne songeait qu'à la conduite pratique de la vie. Dans un style bref, sentencieux, rempli de termes d'école, il se préoccupait avant tout d'offrir à ses disciples une sorte de catéchisme qu'ils pussent apprendre par cœur et suivre à la lettre. Épicure n'avait aucun goût pour la spéculation, et nulle école ne fut moins spéculative, moins intellectuelle que la sienne. A cet égard, il brise avec la tradition de l'hellénisme. Une fois la doctrine établie, tout le monde s'y tint, sans la moindre curiosité d'esprit. L'épicurisme, selon la remarque d'un ancien, n'eut pas de sectes : une orthodoxie rigoureuse convenait seule à ces intelligences peu exigeantes, à ces hommes plus avides de bonheur pratique que de libre recherche.

Il y avait pourtant une doctrine épicurienne, comprenant, selon l'usage, une logique, un système du monde et une morale. La logique ou *canonique* (κανών, τὸ κανονικόν) établit en principe que toute connaissance dérive des sens. Le monde, par conséquent, ne peut être conçu que comme un ensemble de choses sensibles. La physique de Démocrite, qui réduisait l'être aux atomes, était celle qui convenait le mieux à Épicure : il l'adopta dans ses grandes lignes. Il paraît seulement y avoir ajouté deux choses qui ne sont nullement d'un esprit scientifique et rigoureux : une théorie du *clinamen*, cette fameuse « déclinaison » des atomes qui leur permet, sans qu'on sache pourquoi, de s'écarter de la ligne droite dans leur chute éternelle et de s'accrocher les uns aux autres pour former les différents corps ; ensuite la théorie du hasard, suivant laquelle aucune nécessité, aucun déterminisme, pas plus qu'aucune pensée divine, ne préside aux enchaînements des choses, simple produit d'un concours fortuit de circonstances : notion puérile entre toutes,

et qui n'est au fond que la négation de toute science. Mais Épicure avait à cœur de détruire dans sa racine l'εἱμαρμένη des stoïciens, qui lui semblait, comme la doctrine de la Providence, essentiellement contraire à la sérénité (ἀταραξία) du sage. Épicure ne niait pas l'existence des dieux : mais, comme Démocrite, il leur refusait toute action sur les choses. L'âme, elle aussi, n'est qu'un corps plus subtil, infus dans le corps proprement dit. La morale a pour objet la recherche du bonheur. Celui-ci, comme tout le reste, se ramène à la sensation. Une fois les craintes surnaturelles supprimées, l'homme, pour être heureux, n'a qu'à rechercher les sensations agréables. Épicure le dit à maintes reprises, avec une crudité voulue et préméditée : il n'est pas fâché d'étonner un peu son lecteur, ou même de le scandaliser. S'ensuit-il que l'homme doive s'abandonner à toutes ses passions et suivre en aveugle, comme les bêtes, l'attrait du plaisir? Non. Il y a des plaisirs immédiats qui se paient ensuite par des souffrances. La sagesse consiste à savoir choisir. Et par là, en définitive, Épicure fait rentrer peu à peu dans son système presque toutes les règles pratiques de la morale ordinaire.

On ne peut donc pas dire que la morale d'Épicure dût aboutir forcément à l'immoralité. L'exemple d'Épicure lui-même et de ses principaux disciples en est la preuve : ce furent des sages, doux aux autres comme à eux-mêmes, et de fort honnêtes gens. Il n'en est pas moins vrai que la doctrine, dans son ensemble, était dangereuse. Il est toujours dangereux d'abolir la notion même du devoir. Les natures vulgaires ou simplement médiocres se laissent glisser sur cette pente, et en fait, sinon en bonne logique, la moralité même est compromise. Ici encore, l'histoire de l'épicurisme est un exemple instructif. A côté de l'épicurisme intelligent et modéré, il y eut un épicurisme vulgaire, qui se manifesta dans la littérature comme dans la vie, et qui fut certainement un des dissolvants les plus

effectifs de l'âme antique, en lui ôtant quelque chose de son énergie et de sa noblesse.

5. Pyrrhon et le scepticisme; Timon le Sillographe. — Tant d'affirmations contradictoires, mais également tranchantes, du stoïcisme et de l'épicurisme (sans parler des anciennes écoles), devaient susciter une réaction sceptique : elle fut l'œuvre de Pyrrhon d'Élis.

Pyrrhon, né vers 360, mort vers 270, d'abord peintre, puis disciple de la philosophie de Démocrite, finit par enseigner le scepticisme à ses compatriotes [1]. Lui aussi, comme tous ses contemporains, cherchait la route du bonheur. Mais l'examen des doctrines le convainquit que ni la raison des stoïciens ni la sensation d'Épicure ne pouvaient donner la science du bonheur. La vérité, en somme, était inaccessible à l'homme, dans tous les ordres de choses. Il en prit aisément son parti. Savoir ignorer fut, à ses yeux, la suprême sagesse. Il aurait dit volontiers, comme Montaigne, que le doute était « un mol oreiller pour une tête bien faite ». Son enseignement avait pour but de faire comprendre à ses disciples que le véritable bonheur consistait à ne pas se mettre en peine des choses qu'on ne peut savoir : l'homme n'avait, pour être heureux, qu'à pratiquer la « suspension du jugement », cette fameuse ἐποχή si souvent mentionnée, depuis Pyrrhon, dans les controverses philosophiques.

Pyrrhon lui-même n'avait rien écrit ; de sorte que le scepticisme, dont il est le père, échapperait à l'histoire de la littérature, s'il n'avait eu pour disciple Timon de Phlionte, prosateur et poète de talent.

Timon naquit vers la fin du IVe siècle [2]. On raconte qu'il fut d'abord danseur. Il entendit ensuite Stilpon de Mégare, puis Pyrrhon, dont il accepta la doctrine. Sa vie fut très

1. Cf. Brochard, *Pyrrhon et le scepticisme primitif* (*Revue philos.*, mai 1885).

2. Cf. Mullach (Didot), *Fragm. philosophorum græcorum*, t. I, p. 83 et suiv.

vagabonde. Il fit, semble-t-il, le métier de sophiste, c'est-à-dire qu'il donna des séances oratoires dans toutes les parties du monde grec, mais surtout à Athènes, et connut les plus illustres de ses contemporains ; Antigone Gonatas et Ptolémée Philadelphe lui témoignèrent de la bienveillance. Il mourut à quatre-vingt-dix ans, laissant une grande réputation, fondée sur de nombreux écrits en prose et en vers. Ses ouvrages en prose nous sont inconnus. Ses poèmes appartenaient aux genres les plus divers, mais l'un des plus célèbres était un poème philosophique, les *Silles* (Σιλλοί, *railleries*), dont il nous reste environ cent quarante vers. C'était une revue satirique des systèmes, tournés en ridicule dans une sorte de Νεκυία, semble-t-il, où figuraient leurs auteurs. Ces croquis de philosophes ont un double mérite : ils sont spirituels, et ils sont d'un homme qui connaît les choses dont il parle. La plupart de ces petits médaillons sont aussi plaisants qu'instructifs. Son mot sur le musée d'Alexandrie, qu'il appelait la « volière des muses », est célèbre. Rien n'est insignifiant dans cette suite de vives et brèves images.

Après Timon, il semble que l'école de Pyrrhon s'évanouit. On ne retrouve une école de scepticisme proprement dit que beaucoup plus tard, avec Énésidème, et il n'y a pas de filiation saisissable de l'une à l'autre. Mais l'esprit même de Pyrrhon ne devait pas pour cela disparaître au IIIe siècle sans laisser de traces : chose curieuse, c'est l'école de Platon qui le recueillit ; le probabilisme de la « moyenne » et de la « nouvelle » Académie dérive certainement en partie du pyrrhonisme.

6. **La moyenne et la nouvelle Académie. Arcésilas et Carnéade.** — La « moyenne » Académie est représentée surtout par Arcésilas (315-241 environ), qui fut scolarque vers 260, et la « nouvelle » par Carnéade (215-129), qui fut également scolarque, un siècle après Arcésilas. Entre ces deux hommes, la liste des scolarques comprend quelques

noms obscurs. Les différences doctrinales qui séparent la moyenne Académie de la nouvelle sont très légères et ne pourraient être expliquées que par une analyse minutieuse des doctrines. Au contraire, elles sont d'accord sur un point capital, par où elles s'éloignent grandement de Platon : à savoir que l'homme ne saurait saisir la vérité absolue, que le sage doit suspendre son jugement sur le fond des choses et, dans la pratique, se contenter de la vraisemblance, qui résulte surtout d'une certaine logique du discours. La moyenne et la nouvelle Académie mettent cette logique du discours au service de la morale platonicienne, dépouillée de ses traits les plus originaux et ramenée à n'être qu'une forme épurée de la morale courante. Comment l'école de Platon a-t-elle pu arriver à ce demi-scepticisme? Plus facilement peut-être qu'il ne semble au premier abord. Platon lui-même, en effet, faisait dépendre la possession de la vérité de la connaissance des Idées pures, et ne voyait, dans nos jugements sur les choses sensibles, que de simples opinions. La théorie des Idées une fois ébranlée (et c'est ce qui arriva dès la seconde génération platonicienne), rien de solide ne subsistait. Le dogmatisme tranchant du stoïcisme et le scepticisme de Pyrrhon hâtèrent le mouvement, chacun à sa manière : Arcésilas, en effet, combattit les excès du premier en empruntant au second des arguments, et, dès lors, la théorie probabiliste régna dans l'Académie. Le probabilisme eut beaucoup de succès, grâce à ses qualités propres et grâce au talent de ses défenseurs. Arcésilas fut un disputeur ardent, souple, retors et insaisissable, avec cela spirituel et mordant à l'occasion, d'ailleurs aussi aimé de ses disciples que détesté de ses adversaires. Carnéade, non moins subtil, eut en outre des dons d'orateur éclatants : une voix puissante, une vivacité d'imagination, une fougue qui entraînaient les auditeurs. En 156, les Athéniens le députèrent comme ambassadeur devant le Sénat romain pour soutenir une contestation

contre les habitants de Sicyone. Carnéade profita de son séjour à Rome pour y faire ce qu'on appellerait aujourd'hui des « conférences ». Il prit pour sujet : « la Justice ». Un jour, il démontra qu'elle existait, et le lendemain, qu'elle n'existait pas. Tant d'habileté oratoire scandalisa les vieux Romains. On sait que Cicéron, au contraire, fut un disciple de la nouvelle Académie. Le probabilisme, en effet, est une doctrine qui doit plaire à un grand avocat. C'est d'ailleurs une doctrine qui, renfermée dans de sages limites et tempérée par le sérieux qu'impose la nécessité de l'action, peut se ramener pratiquement à une théorie fort utile de la prudence dans l'affirmation[1]. Malheureusement, ce n'est pas tout à fait ainsi que paraissent l'avoir entendue ses inventeurs. La subtilité grecque a un penchant inné pour le sophisme, surtout dans le libre jeu des disputes d'école, où rien n'entrave la spéculation : il est certain que la nouvelle Académie est tombée souvent dans ce défaut et que maintes fois elle parut se rapprocher de Protagoras bien plus que de Platon.

On voit les traits dominants de cette évolution philosophique du IVe au IIe siècle : d'abord, dans toutes les écoles, abandon graduel de la métaphysique et prépondérance de la morale, où tout aboutit; ensuite, en morale, deux grands systèmes : l'un, austère et sublime, qui est la forte nourriture d'une petite élite ; l'autre, plus facile et séduisant, qui, plus ou moins bien compris, tend à endormir les volontés et à détendre les âmes ; à côté, une brillante école de discussions à demi sophistiques. Il est évident que, sous de spécieux dehors, cette philosophie mène doucement le monde grec à la décadence.

1. Cf. C. Martha, *le Philosophe Carnéade à Rome*, dans ses *Études morales sur l'antiquité*.

CHAPITRE XXIV

LA RHÉTORIQUE ET L'ÉRUDITION APRÈS ALEXANDRE (DE 300 A 150 ENVIRON)

SOMMAIRE

I. L'hellénisme après Alexandre; les nouvelles capitales intellectuelles : Alexandrie, Pergame, Antioche, etc. — II. La rhétorique. — III. L'histoire. — IV. La géographie. — V. Histoire de la philosophie, des lettres, des beaux-arts. — VI. Philologie et grammaire. — VII. Technologie. — VIII. Littérature semi-romanesque. — IX. Littérature judéo-grecque et littérature apocryphe.

1. L'hellénisme après Alexandre; les nouvelles capitales intellectuelles : Alexandrie, Pergame, Antioche, etc. — La comédie et la philosophie, nous l'avons vu, ont continué, au IIIe siècle, à fleurir dans l'atmosphère athénienne comme dans un climat de prédilection : c'étaient deux plantes délicates qui refusaient de s'acclimater sous d'autres cieux. Mais il n'en fut pas de même de la culture grecque en général : elle fut répandue par la conquête d'Alexandre dans tout le monde oriental et méditerranéen, et, comme le goût des choses littéraires était l'un des traits essentiels de l'art hellénique, la littérature, sous une forme ou sous une autre, fut cultivée partout où s'établirent, à la suite des armées macédoniennes, des groupes helléniques. On sait comment de nouveaux royaumes, nés du partage

de l'empire d'Alexandre, surgirent et s'organisèrent. Des villes nouvelles furent fondées; de vieilles villes asiatiques se transformèrent et s'agrandirent; on y vit des princes grecs, une cour, une société brillante, des bibliothèques, des écoles, des lettrés de toute sorte. Alexandrie, Pergame, Antioche, devenues de grands centres politiques et commerciaux, furent aussi des capitales intellectuelles.

Alexandrie est le type le plus complet et le plus brillant de ces nouvelles capitales. C'est aussi celle dont l'action s'est exercée sur la littérature avec le plus de continuité, et ce n'est pas sans raison que la période comprise entre la mort d'Alexandre et la bataille d'Actium s'appelle, dans l'histoire de la littérature grecque, « période alexandrine ». — Entre le canal de Pharos et le lac Maréotis, sur une longue bande de terre, végétait une obscure ville égyptienne. Alexandre comprit l'avantage unique de cet emplacement, et y fonda Alexandrie. Cinquante ans plus tard, sous les premiers Ptolémées, la jeune cité comptait plus de trois cent mille habitants : c'était la plus grande ville du monde. Cette prodigieuse croissance, qui ressemble à celle de certaines villes américaines d'aujourd'hui, avait son origine dans le commerce. Alexandrie se trouvait au point de contact des grandes civilisations de l'antiquité, brusquement rapprochées par les conquêtes d'Alexandre : l'Égypte, l'Orient, la Grèce, la Méditerranée occidentale se donnèrent rendez-vous dans son immense port. Les Ptolémées étaient intelligents et ambitieux. Quand ils virent leur capitale devenir la plus riche cité du monde, ils voulurent qu'elle en fût aussi la plus savante et la plus lettrée. Déjà Ptolémée Soter avait commencé d'y former une bibliothèque. Mais c'est Philadelphe, semble-t-il, qui l'installa définitivement et qui la compléta par le Musée. A sa mort, la grande Bibliothèque contenait quatre cent mille volumes, et une seconde, établie au Sérapéum, en renfermait cinquante mille. Ces chiffres ne cessèrent de s'accroître, si bien que le total

atteignait sept cent mille volumes en l'an 47, au moment de l'incendie qui suivit l'entrée de César dans la ville. A côté de la Bibliothèque, le Musée proprement dit. C'était, comme le nom l'indique, un lieu consacré aux Muses. Un grand prêtre l'administrait. De nombreux édifices y étaient juxtaposés et associés. L'un d'eux, probablement, servait de domicile à la grande Bibliothèque. D'autres contenaient des salles de dissection, des observatoires astronomiques. Dans les jardins, il y avait des animaux rares et des plantes exotiques. Des portiques environnaient l'ensemble des bâtiments. En suivant ces portiques, on arrivait à un édifice élégant qui renfermait deux salles importantes : l'une était l'*exèdre*, qui servait aux réunions des savants attachés au Musée; l'autre, la pièce où ils prenaient leurs repas en commun. Car un personnel nombreux vivait à l'ombre du Musée, qui tenait à la fois d'une abbaye, d'une Université et d'une Académie. C'étaient vraiment toutes les Muses que les rois d'Égypte avaient logées dans ce beau palais. « Volière des Muses », disait le satirique Timon. Le mot est méchant : qui oserait dire qu'il fût tout à fait injuste? Il est certain que les Muses domestiquées d'Alexandrie ne sont plus tout à fait les mêmes que les Muses de l'Hélicon. Elles ne chantent plus pour le même public et ne font plus entendre les mêmes accents.

— Jusqu'alors, la littérature grecque avait été, dans ses principales formes, profondément nationale et populaire. Elle va devenir cosmopolite et savante. Pendant de longs siècles, la littérature avait été la traduction spontanée des idées et des sentiments dont vivait la cité tout entière. Elle s'était adressée avant tout aux membres d'une cité particulière, et à tous les membres de cette cité, sans distinction de classe ni de culture. Même la philosophie socratique, qui arrive à être universelle, est à la fois profondément athénienne dans ses caractères principaux et populaire dans son mode d'expression : Socrate est un Athénien qui

cause avec des concitoyens, avec le premier venu d'entre ceux-ci. Dans la poésie, dans l'éloquence, ce caractère national et populaire est naturellement bien plus fort encore. Au contraire, après Alexandre, la littérature s'adresse aux lettrés et aux savants du monde entier et ne s'adresse guère qu'à eux. Le peuple ne compte plus. Qu'un livre soit écrit à Alexandrie ou à Pergame, cela n'a guère d'importance : il est toujours le même. Il est fait par des lettrés cosmopolites, pour d'autres lettrés de même sorte, et n'intéresse que le cercle à la fois universel et restreint des beaux esprits ou des savants, qui, dans toutes les villes du monde grec, sont à peu près semblables. La foule ne les connaît pas et ils ne la connaissent pas davantage. Dans beaucoup de ces villes nouvellement hellénisées, la multitude est restée à demi barbare, parlant un grec d'affaires, un grec plein de solécismes. Même dans les pays de race vraiment grecque, comme la vie politique locale a disparu, comme les regards des hommes cultivés ont pris l'habitude de se porter sur un horizon beaucoup plus vaste, une scission s'est opérée entre les savants et le peuple. Un érudit de Tauroménium est plus près par la pensée d'un érudit d'Athènes ou d'Alexandrie que de ses compatriotes ignorants. Même les poètes visent à obtenir le suffrage des cercles lettrés du monde entier plutôt que celui de leurs concitoyens immédiats, confinés dans les soucis d'une vie pratique assez humble, où les hautes préoccupations n'ont plus guère de place.

Ce caractère cosmopolite et savant de la littérature apparaît dans le fond et dans la forme. Laissons de côté la poésie, dont nous parlerons dans un prochain chapitre ; en prose, certains genres disparaissent, d'autres se transforment, d'autres se montrent pour la première fois. Dans tous, la langue et le style, comme l'inspiration fondamentale, présentent des caractères nouveaux. La philosophie, nous l'avons vu, se confine à peu près dans Athènes, nous

n'avons pas à y revenir. L'éloquence véritable meurt, faute d'aliments et d'occasions : il n'y a plus que de la rhétorique et de l'éloquence d'apparat. Reste, parmi les genres qui avaient illustré la prose attique, l'histoire, qui convient bien à un public ami des livres. Et, en effet, elle fleurit alors plus abondamment que jamais : on pourrait presque dire qu'elle sévit, car tout le monde écrit des livres d'histoire, bons ou mauvais. Non seulement les anciennes formes de l'histoire sont conservées, mais d'autres naissent : histoire de l'art et des artistes, histoire des écrivains, histoire des philosophes, histoire des savants. A côté des formes anciennes et nouvelles de l'histoire, les sciences de toutes sortes sont cultivées avec une extrême ardeur : sciences mathématiques, physiques, naturelles, médicales; puis des sciences ou tout à fait nouvelles, ou du moins tellement agrandies qu'elles en sont renouvelées : grammaire, philologie, technologie musicale. Dans toutes les directions, on trouve une immense curiosité, un besoin universel et intense de connaître les choses de la nature et celles de l'humanité, celles du présent et celles du passé : on lit, on compile, on observe, on coordonne, on résume. Cette passion de savoir est si universelle qu'elle se rencontre même chez des hommes qui sont surtout des poètes. La moitié des grands poètes alexandrins sont en même temps des érudits. L'érudition est la marque propre de cette période, ce qui la distingue entre toutes les autres. Il y a certainement de la grandeur dans cette soif de savoir. Les Alexandrins ont voulu faire l'inventaire du passé grec et celui du monde contemporain. C'était là une noble ambition, digne encore de l'esprit grec, et dont il faut lui savoir gré. La vérité pourtant oblige à reconnaître que la tâche était au-dessus de leurs forces. A part quelques hommes de génie, la plupart manquent de quelques-unes des qualités essentielles du savant. Il y a, dans cette immense production, plus de compilation que

de recherche originale, peu de critique, peu de vraie philosophie. Littérairement, les imperfections sont plus graves encore. Nous n'avons guère, de toute cette littérature, que des débris ; mais il s'en dégage une impression très nette. Parmi tant d'écrivains en prose, il y a peu d'artistes, c'est-à-dire peu d'hommes qui aient eu une manière personnelle et neuve de traduire l'impression faite sur eux par les choses. On peut louer leur diligence érudite, non leur génie littéraire. Ce sont de laborieux ouvriers plutôt que des écrivains originaux. La faute n'en est pas tout entière imputable à eux-mêmes : les sujets traités par eux ne comportaient souvent que des qualités assez modestes de clarté et de correction. Ils ont eu souvent ces qualités. Ils ont écrit une langue un peu artificielle, une sorte d'attique cosmopolite, qu'on appelle alors la « langue commune » (κοινὴ διάλεκτος), et qui était le langage universel des hommes cultivés en tout pays de civilisation hellénique. Ils ont manié cet instrument avec assez d'habileté pour plaire à leurs contemporains et pour les instruire. Ils n'ont pu donner à leur style une physionomie personnelle, soit parce qu'eux-mêmes n'en avaient guère, soit parce qu'ils n'avaient pas l'occasion de la montrer. Toute cette littérature est essentiellement « livresque ». Les hommes de ce temps se ressemblent tous par une certaine communauté de culture générale qui permet à des esprits même médiocres de devenir des lettrés et qui tend à effacer les distinctions personnelles. La plupart, d'ailleurs, sevrés de toute grande activité politique et sociale, se trouvent enfermés par les circonstances dans quelque spécialité un peu étroite, où l'âme n'a guère de part, et où le génie même ne peut se montrer que par le fond des découvertes plutôt que par la forme de l'expression.

Nous n'avons pas à dresser le catalogue fastidieux de tant de productions aujourd'hui oubliées. Ce qui importe surtout, c'est d'embrasser l'ensemble de cette activité, d'en

noter les directions principales, et de signaler, chemin faisant, les noms ou les œuvres qui semblent avoir ouvert une voie nouvelle ou laissé une trace plus profonde dans le souvenir de la postérité, soit par l'invention, soit par le talent [1].

2. **La rhétorique.** — La période alexandrine n'est pas seulement une période de mort pour l'éloquence proprement dite : elle correspond aussi à une véritable éclipse de la rhétorique. Entre la rhétorique attique et celle de la période romaine, il n'y a pas solution de continuité, car nous connaissons les noms d'un certain nombre de maîtres et d'écoles. Mais il y a diminution d'éclat et d'influence. La grande vogue n'est pas à la rhétorique. On préfère les travaux d'érudition, ce qui n'est pas un mal. Les préceptes d'Isocrate sur l'hiatus, sur le nombre oratoire, sur la noblesse du style, continuaient à s'enseigner ; car on les trouve mis en pratique, avec plus ou moins d'à-propos, par nombre d'écrivains. Mais ce n'est là que de l'enseignement, non de la littérature. Le seul nom qui mérite un bref souvenir est celui d'**Hégésias de Magnésie**, qui vivait au milieu du IIIe siècle, et qui, par certaines innovations, exerça de l'influence [2]. Cette influence, d'ailleurs, ne fut pas heureuse. Il est le fondateur de la première école « asiatique », remarquable par la prétention, l'absence d'idées et de sentiments vrais, la recherche des *concetti* et des faux brillants de toute sorte. Il avait appliqué cette manière d'écrire à divers ouvrages, notamment à une *Histoire d'Alexandre le Grand* que Denys d'Halicarnasse considérait déjà comme un chef-d'œuvre de mauvais goût. Le critique justifie sa manière de voir par la citation d'une page qui mérite en effet toutes les sévérités. Par malheur, Hégésias fut applaudi et

1. Pour tous les écrivains de cette période, ouvrage capital à consulter : Susemihl, *Gechichte der Gr. Litt. in der Alexandrinerzeit*, 2 vol. in-8°, Leipzig, 1891-1892.

2. Fragm. dans C. Müller (Didot), à la suite de son ***Arrien***, dans les ***Fragments des historiens d'Alexandre***, p. 138-144.

imité. Son influence était sensible chez l'historien Timée. La réaction définitive contre ce goût détestable ne se produisit guère qu'à la fin du IIe siècle.

3. **L'histoire.** — L'histoire est plus sérieuse, malgré quelques sacrifices à cette mode fâcheuse. Elle a généralement de la curiosité, une information étendue, beaucoup de lecture, des velléités même de critique. Ce qui lui manque le plus, c'est le sens de la réalité, la connaissance de la politique et de la guerre. Trop d'historiens ne sont alors que des hommes de cabinet, qui n'ont même pas, à défaut d'expérience personnelle, un goût véritable pour les choses dont ils parlent, et qui sont plus disposés à y voir des prétextes d'étaler leur éloquence ou leur érudition que l'objet d'une étude vraiment scientifique.

Il faut pourtant faire une exception pour quelques généraux ou hommes d'État qui ont écrit le récit des événements auxquels ils avaient été mêlés, et qui ont ainsi continué la tradition de l'*Anabase*. Par malheur, il ne semble pas qu'ils aient été des écrivains. Nous les connaissons d'ailleurs fort mal.

Dans ce groupe, nous rencontrons tout d'abord un des lieutenants d'Alexandre, Ptolémée, fils de Lagos, qui devint roi d'Égypte [1]. Il avait composé une *Histoire d'Alexandre*, souvent citée avec éloges par Arrien. Mentionnons encore Pyrrhus, le roi d'Épire, auteur de *Mémoires* aujourd'hui perdus; Aratos de Sicyone, le stratège de la ligue achéenne, qui avait aussi composé de volumineux *Mémoires* (trente livres); Plutarque en blâme le style, mais Polybe en loue la véracité; enfin Annibal, le célèbre général carthaginois, qui avait composé en grec quelques ouvrages historiques, sans doute aussi des mémoires, et qui mérite par là d'être mentionné dans une histoire de la littérature grecque.

En dehors de ce premier groupe d'écrits, peu considérable en somme, la littérature historique de ce temps est

1. Fragments dans C. Müller (Didot), ouvrage cité plus haut.

extrêmement abondante et variée. Il est indispensable, pour s'y reconnaître, de classer les noms et les œuvres en quelques groupes très généraux.

Voici d'abord des ouvrages qui sont à peine des histoires, mais qui étaient fort utiles : ce sont des recueils de matériaux. Aristote avait donné par son exemple une vive impulsion à ce genre d'écrits. Au IIIe et au IIe siècle, ils se multiplient à l'infini. Le Macédonien Cratéros, fils du général d'Alexandre, compose un *Recueil des décrets du peuple athénien*. L'historien Philochoros publie un *Recueil d'inscriptions attiques*. On écrit des traités *Sur les Jeux*, *Sur les Sacrifices*, *Sur les Fêtes;* des « mélanges », des « notes », etc., sur mille sujets particuliers. Démétrios de Skepsis, au commencement du IIe siècle, compose un grand ouvrage en trente livres intitulé *Catalogue des Troyens*, mine inépuisable de renseignements sur les antiquités de la Troade.

D'autres écrits, plus voisins de l'histoire narrative, ne sont guère littéraires encore : ce sont les chroniques, journaux, éphémérides de toute sorte, également fort nombreux : *Éphémérides d'Alexandre* (Βασίλειοι ἐφημερίδες), journal officiel de la campagne, rédigé par deux témoins, Eumène de Cardie et Diodote d'Érythrée ; quelque chose comme les « Mémoires de Dangeau » de l'épopée macédonienne; — *Étapes d'Alexandre*, de Béton et Diognète ; *Étapes d'Asie*, d'Amyntas, — *Chronologie* (Χρόνων ἀναγραφή) de Sosibios; — *Chronographie* (Περὶ χρονογραφιῶν), du grand géographe Ératosthène, ouvrage où des vues théoriques importantes paraissent avoir tenu la première place; — chroniques locales très nombreuses, au premier rang desquelles il faut placer les *Atthides* ou *Chroniques athéniennes*, qui se rattachaient à la vieille tradition d'Hellanicos; il y eut des auteurs d'*Atthides* pendant tout le IVe siècle; à la fin du IVe et au début du IIIe, les plus célèbres sont Philochoros, devin de son métier, très érudit, mais peu critique, et Istros, élève de Callimaque, dont l'ouvrage, en seize livres, était une

source très riche d'informations[1]. D'autres écrivains s'occupaient de faire connaître à la Grèce les peuples barbares. Les *Chroniques de Chaldée* (Χαλδαικά) et les *Chroniques d'Égypte* (Αἰγυπτιακά) passaient pour être l'œuvre du Chaldéen Bérose, prêtre de Bel, et de l'Égyptien Manéthon, prêtre du temple de Sébennyte, qui auraient vécu vers la fin du IVe siècle; en réalité, c'était probablement l'œuvre de deux Orientaux hellénisés, de la fin du IIe siècle avant l'ère chrétienne[2].

La biographie politique apparaît avec l'ouvrage d'Idoménée de Lampsaque, disciple d'Épicure, *Sur les Démagogues athéniens*, l'une des sources principales du pseudo-Plutarque dans les *Vies des dix orateurs;* source d'ailleurs assez trouble, semble-t-il.

Vers le même temps, le philosophe péripatéticien Dicéarque, célèbre surtout comme géographe, essayait de présenter, dans sa *Vie de la Grèce* (Βίος Ἑλλάδος), un tableau d'ensemble des mœurs grecques, tableau souvent loué par les anciens, et, dans son traité *Sur les Lois de Sparte*, une image analogue de la vie spartiate[3].

Nous arrivons enfin à l'histoire traditionnelle, celle qui raconte dans leur ensemble les grands événements de la vie des peuples. Ici encore, dans l'abondance des écrits, il est nécessaire de distinguer les principaux « cycles », pour ainsi dire, entre lesquels se partage l'activité des historiens. Le plus célèbre de ces historiens, Timée de Tauroménium, est d'ailleurs le seul chez qui nous chercherons à déterminer avec quelque précision les traits essentiels de cet art historique.

L'expédition d'Alexandre, qui avait déjà suscité des

1. Fragments dans C. Müller (Didot), *Fragm. histor. græcorum*, t. I, p. 371 et suiv.

2. *Fragm. historic. græcorum*, t. II, p. 495-616. — Cf. E. Havet *Mémoire sur les écrits qui portent les noms de Bérose et de Manéthon*, Paris (Hachette), 1873.

3. *Fragm. historic. græc.*, t. II, p. 489-494.

mémoires, des chroniques et des éphémérides, devait attirer aussi la curiosité des historiens proprement dits. C'était une belle matière, mais dangereuse par sa beauté même, pour des écrivains plus pénétrés de rhétorique que d'esprit scientifique, et qui s'adressaient à des lecteurs désireux d'être éblouis. Elle fut écrite par un grand nombre d'historiens, dont un petit nombre seulement méritent une mention [1]. — C'est d'abord Aristobule, qui avait accompagné l'expédition, et qui entreprit de la raconter dans ses vieux jours. Arrien le loue, comme ayant été, avec Ptolémée, le plus véridique des narrateurs de la campagne. Le peu de fragments qui nous restent de lui donnent l'idée d'un bon esprit, ennemi du merveilleux, et même du théâtral. — Charès de Mitylène, chambellan d'Alexandre, avait été initié par ses fonctions à la vie quotidienne de la Cour. Son ouvrage, en dix livres au moins, s'étendait volontiers sur cet ordre de choses, et il semble avoir pris pour modèle, dans ses récits, l'aimable facilité d'Hérodote. — Onésicrite, disciple du philosophe Diogène, fit aussi partie de l'expédition; il alla aux Indes et fut pilote en chef de la flotte de Néarque. Il passait dans l'antiquité pour un hâbleur. Un de ses fragments, où il raconte un prétendu entretien qu'il aurait eu avec des « gymnosophistes » indiens, c'est-à-dire avec des fakirs, est à coup sûr d'un homme d'esprit, et même d'un observateur clairvoyant. — Callisthène, le neveu d'Aristote, qu'Alexandre fit périr comme conspirateur, avait commencé d'écrire l'histoire d'Alexandre. Il laissait aussi des *Helléniques*. Chose curieuse, ce prétendu conspirateur était, en histoire, un flatteur et un rhéteur. On lui attribua plus tard une *Vie d'Alexandre* que nous avons encore, mais qui n'est pas de lui, et qui n'est d'ailleurs qu'un tissu d'absurdités. D'autres historiens d'Alexandre, Clitarque, Anaximène de Lampsaque, Hégésias de Magnésie

1. Cf. C. Müller (Didot), *Fragments des historiens d'Alexandre*, à la suite de l'*Arrien* de la collection.

(le rhéteur cité plus haut), méritent à peine une mention.

Après l'histoire d'Alexandre, on raconta celle de ses successeurs, les « diadoques », et celle de Pyrrhus, roi d'Épire. Le plus connu des historiens de ce groupe est Hiéronyme de Cardie, dont l'*Histoire des Diadoques* et l'*Histoire des Épigones* (comprenant celle de Pyrrhus) paraissent avoir été la principale source de Diodore et de Plutarque pour les événements de ce temps. Sa réputation d'écrivain était médiocre.

D'autres historiens avaient raconté l'histoire de l'Italie depuis les origines jusqu'à la première guerre punique. Nous ne savons d'eux que leurs noms et quelques détails insignifiants. Les plus connus sont Philinos et Sosylos.

L'histoire de la Grèce proprement dite, avec celle de la Sicile qui en est inséparable, avait provoqué des ouvrages plus importants [1]. Les principaux écrivains de ce groupe sont : Diyllos d'Athènes, auteur d'une *Histoire de la Grèce et de la Sicile*, en vingt-sept livres, qui faisait suite à l'ouvrage d'Éphore, et qui, d'ailleurs, nous est à peu près inconnue ; — Démocharès, neveu de Démosthène, orateur lui aussi, et qui avait écrit, en orateur plus qu'en historien, une histoire d'Athènes dans la période contemporaine ; — Douris de Samos, qui vivait à la même époque, et qui avait composé, outre des opuscules variés, deux grands ouvrages historiques : une *Histoire de la Grèce et de la Macédoine*, en vingt-huit ou trente livres, et une *Histoire d'Agathocle* qui complétait ce grand ensemble ; Douris semble avoir été un homme de bon jugement, exempt de passion politique, ami du style simple, curieux d'anecdotes piquantes ou expressives ; — Phylarque, contemporain d'Aratos de Sicyone (deuxième moitié du IIe siècle), auteur d'un grand ouvrage en vingt-huit livres, sur les soixante-dix années environ qui séparent le début du règne de Pyrrhus et la mort de Ptolémée Évergète ; historien partial peut-être en politique

1. Cf. C. Müller (Didot), *Fragm. historicorum græc.*, t. II.

(selon Polybe), mais curieux de mœurs et d'anecdotes, et assez naturel dans son style, si l'on en juge par ses fragments; — enfin Timée de Tauroménium, le plus célèbre de tous, est celui dont la physionomie nous apparaît avec le plus de netteté [1].

Timée était né vers le milieu du IVe siècle, mais il vécut environ cent ans, jusqu'au milieu du IIIe siècle, et il poussa ses récits tout près de cette dernière date. Chassé de Tauroménium, sa patrie, par le tyran de Syracuse, Agathocle, il vint à Athènes, y vécut près de cinquante ans, et retourna passer les dernières années de sa vie en Sicile, probablement à Syracuse, où régnait Hiéron II. Ses deux principaux ouvrages étaient une *Histoire de Sicile* et une *Histoire de Pyrrhus* qui se faisaient suite. L'ensemble du récit, qui commençait aux origines de la Sicile, se terminait au début de la première guerre punique (264). De ce vaste ensemble, il ne nous reste que de misérables débris; mais les longues diatribes dirigées contre lui par Polybe nous permettent de le connaître assez bien, et même de le défendre en partie contre son accusateur, qui, visiblement, parle en polémiste plus encore qu'en critique.

Le grand mérite de Timée, sur lequel il faut insister d'abord, c'est son immense érudition. Il avait tout lu, et notamment les recueils de documents originaux, dont il appréciait la valeur. Il était, d'ailleurs, très indépendant à l'égard de ses prédécesseurs, et les jugeait avec une vivacité souvent signalée. Il avait du bon sens et de la mesure. Il n'enflait pas ses chiffres, comme Éphore, et, dans le récit des choses anciennes, paraît s'en être tenu à la lettre des légendes, ce qui le fait accuser par Polybe tantôt de mensonge et tantôt de superstition, mais ce qui valait peut-être mieux que les interprétations maladroitement rationalistes de l'école d'Éphore. Enfin, son souci de la chronologie était célèbre et mérite tous les éloges : dans le chaos des

1. *Fragm. historicorum græcor.*, t. I, p. 193-233.

systèmes de computation alors en usage, il essaie de mettre un peu d'ordre et de lumière; il établit des concordances entre eux, et les subordonne tous à celui des Olympiades. Polybe le raille de sa minutie, mais il en profite tout le premier, et personne, depuis Timée, n'osa s'affranchir des règles qu'il avait posées en cette matière si importante.

A côté de ces mérites considérables, voici les défauts, très graves, et qui parfois compromettent tant de qualités. D'abord, Timée ne connaît rien aux choses de la guerre, et il n'a pas voyagé; il ne connaît que les livres; sa culture est toute « livresque » (βυβλιακὴ ἕξις, dit Polybe). Il ressemble à un médecin qui n'aurait étudié les maladies que dans les livres, à un peintre qui n'aurait copié que des mannequins (σεσαγμένοι θύλακοι)[1]. Il ne comprend rien aux choses qu'il raconte, et les rend parfois inintelligibles. De plus, il est gâté par la rhétorique; bien qu'il méprise les discours d'apparat, il porte lui-même dans l'histoire toutes les mauvaises habitudes des rhéteurs. Il ne songe qu'à louer ou à blâmer. Ses éloges comme ses attaques passent toute mesure et sont sottement déclamatoires. Les discours qu'il prête à ses personnages n'ont rien de politique ni de raisonnable. Et le fait est que certains fragments justifient largement ce reproche de Polybe. Enfin son style porte la trace du même mauvais goût. Les meilleurs critiques anciens, Longin et Cicéron, ne lui refusaient pas du talent; mais un talent tout asiatique, à la façon d'Hégésias, c'est-à-dire gâté par la prétention et le bel esprit.

Timée avait assez généralement, au temps de Polybe, la réputation d'être le premier des historiens, et Polybe lui-même avait commencé par subir son ascendant. Rien ne montre mieux la décadence profonde de l'histoire dans cette période et l'importance de la révolution tentée par Polybe au siècle suivant.

1. Polybe, XII, 25 h, 2

4. La géographie. — La géographie, cette annexe de l'histoire, fit alors au contraire de grands progrès, sous sa double forme descriptive et mathématique. Les conquêtes d'Alexandre et l'extension du commerce ouvraient à l'esprit grec des horizons inconnus. On décrivit les pays nouveaux; on refit une étude plus méthodique de l'ancienne Grèce; en même temps, les progrès des sciences exactes conduisaient certains esprits à se faire une idée plus juste de la Terre prise dans son ensemble. Il va de soi qu'une partie considérable de cette production géographique n'a rien de proprement littéraire et qu'elle appartient à l'histoire des sciences plus qu'à celle de la littérature. Cependant, la géographie descriptive tout au moins admettait autre chose qu'un sec exposé de faits et de chiffres : on la concevait comme un tableau complet des divers pays, et l'on y faisait une place aux mœurs, aux idées, aux légendes mêmes et à une histoire rapide du passé. Un écrivain, par conséquent, pouvait s'y révéler par la mise en œuvre de cette riche matière, par le coloris et le relief du tableau. Malheureusement nous ne possédons plus de ces ouvrages que des débris, et nous ne savons même pas, le plus souvent, si les anciens leur attribuaient ou non quelque mérite d'art, en dehors de l'intérêt du fond. Il est d'ailleurs probable que ce mérite d'art s'y réduisait à peu de chose, comme dans la plupart des écrits en prose de ce temps : les prosateurs alors sont des savants ou des érudits, plus occupés des choses que des mots, à moins qu'ils n'aient été gâtés par la rhétorique, ce qui est pis que d'y être complètement étranger. Bornons-nous donc à quelques indications très brèves [1].

Dans la géographie descriptive, nous trouvons d'abord

1. Cf. C. Müller (Didot), *Geographi græci minores.*

A consulter :

Marcel Dubois, *Examen de la géographie de Strabon*, Paris, 1891.

des explorateurs qui décrivent des pays nouveaux : — Néarque, amiral d'Alexandre, qui raconta dans son *Périple* sa descente de l'Indus et sa navigation sur les côtes de l'océan Indien jusqu'à l'Euphrate ; — Mégasthène, qu'on range quelquefois parmi les historiens d'Alexandre, mais qui est plutôt un géographe au sens large du mot ; envoyé plusieurs fois par Séleucus Nicator auprès du roi indien Sandracotta, il eut l'occasion de voir l'Inde de près, et avait consigné le résultat de ses recherches ou de ses observations dans un ouvrage intitulé Ἰνδικά, modèle de beaucoup d'autres écrits analogues ; — Pythéas, de Marseille, qui avait visité les côtes de l'Alantique depuis Gadès jusqu'aux îles Britanniques, et noté les souvenirs de son voyage dans un traité Περὶ Ὠκεανοῦ. Tous ces géographes ont été jugés très diversement par leurs successeurs, et quelquefois avec une sévérité qui tient à des différences de point de vue, mais qui n'est nullement justifiée. Mégasthène semble avoir été sincère autant que curieux, et Pythéas avait fait des observations scientifiques d'une valeur durable.

D'autres décrivent avec une précision nouvelle des pays déjà connus, comme Timosthène, amiral de Ptolémée Philadelphe, qui relève les ports et les escales de la Méditerranée ; le péripatéticien Dicéarque, dans ses *Mesures des montagnes du Péloponnèse ;* Agatharchide de Cnide (première moitié du IIe siècle), qui avait composé *Sur l'Europe et l'Asie* une vaste encyclopédie géographique en cinquante-neuf livres, d'un style agréable et original.

D'autres encore, fort nombreux, sont des *périégètes*, c'est-à-dire des guides et des explicateurs, qui font connaître aux voyageurs les villes célèbres. Leur science était souvent de médiocre aloi, et leur littérature ne valait guère mieux. L'un d'eux, pourtant, eut une véritable célébrité : c'est Polémon, né vers la fin du IIe siècle, dans un bourg de la nouvelle Ilion, auteur d'une foule d'écrits qui e sont pas tous des ouvrages exclusivement descriptifs, et

qui paraît avoir eu quelques-unes des qualités du véritable érudit. — Skymnos, de Chios, avait fait aussi une Περιήγησις assez célèbre, où il décrivait tout le monde alors connu (IIe siècle).

La géographie mathématique compte un représentant beaucoup plus illustre : Ératosthène, de Cyrène, qui vécut au IIIe siècle [1]. Élève de Callimaque, curieux de philosophie, il termina sa vie comme bibliothécaire à Alexandrie. C'était un homme universel, à la fois géomètre, géographe, chronographe, philosophe, philologue, et même poète. Comme géographe et comme chronographe, il fut un savant de premier ordre. Sa *Géographie* (Γεωγραφικά), en trois livres, s'ouvrait par une revue des systèmes géographiques antérieurs. Le peu que nous en savons témoigne d'un rare esprit critique : il disait que, dans Homère, il ne fallait pas chercher des faits; il ajoutait spirituellement qu'avant de trouver le chemin suivi par Ulysse, il fallait retrouver le corroyeur qui avait cousu l'outre d'Éole. Ensuite il décrivait la forme de la Terre, qu'il considérait comme sphérique étudiait les latitudes et les longitudes, la situation relative des pays, les phénomènes constatés par les explorateurs Il terminait enfin par un aperçu de la géographie politique de son temps. Le tout était accompagné d'une carte. L'ouvrage d'Ératosthène était certainement le chef-d'œuvre de la géographie scientifique dans l'antiquité. Sa *Chronographie* (Περὶ χρονογραφιῶν) n'était pas moins remarquable par la vigueur critique et le bon sens. C'est lui qui semble avoir dit pour la première fois que l'âge historique commençait avec les Olympiades, et que les âges précédents étaient mythiques. Ses recherches particulières l'avaient conduit à une foule de découvertes de détail devenues aussitôt classiques.

1. Cf. Bernhardy, *Eratosthenica*, Berlin, 1822. — Les fragm. géographiques d'Ératosthène sont presque tous cités par Strabon, dans ses prolegomènes.

5. Histoire de la philosophie, des lettres, des beaux-arts. — L'histoire des œuvres de l'esprit humain est encore une forme particulière d'histoire, qui prend alors une extension considérable. Déjà Aristote avait inauguré l'habitude, en chaque question, de rappeler les travaux de ses prédécesseurs. Son disciple, Théophraste, composa des ouvrages distincts sur les « opinions » (δόξαι) des philosophes [1]. — Après Théophraste, Aristoxène de Tarente compose des *Vies* de poètes; — Héraclide de Pont aborde l'histoire de la philosophie (*Sur les Pythagoriciens*), l'histoire littéraire (*Sur l'Age d'Homère et d'Hésiode*, *Sur Archiloque et Homère*), l'histoire de la musique, à propos d'Euripide et de Sophocle; — Chaméléon, son compatriote et son contemporain, compose de nombreux écrits sur les poètes classiques et sur les genres traités par eux; — Antigone, de Caryste en Eubée, philosophe et érudit, attiré à Pergame par Attale Ier, écrit les *Vies des philosophes*, souvent citées par Diogène Laërce, et des biographies d'artistes, riches en informations précieuses, dont nous avons un faible écho dans Pline l'Ancien; — Sotion, d'Alexandrie (début du IIe siècle), est l'auteur d'un écrit célèbre en treize livres sur la *Succession des philosophes* (Διαδοχὴ τῶν φιλοσόφων), c'est-à-dire sur la filiation des écoles et des doctrines, ouvrage qui est l'une des sources principales de Diogène Laërce et qui a suscité beaucoup d'autres travaux analogues.

6. Philologie et grammaire. — Cet esprit de curiosité érudite n'est pas moins actif dans un domaine que les circonstances mettent alors en vue, celui de la philologie. Avant l'hégémonie macédonienne, les Grecs avaient été plus artistes et créateurs en littérature que théoriciens et savants. La diffusion de l'hellénisme après Alexandre et la fondation de la Bibliothèque d'Alexandrie d'abord, ensuite de celle de Pergame, donnèrent aux études philologiques

1. Cf. Diels, *Doxographi græci*, Berlin, 1879.

et grammaticales un essor nécessaire. Il fallut acheter des manuscrits, séparer l'authentique et l'apocryphe, classer les trésors ainsi accumulés, puis rendre ces richesses accessibles aux lecteurs, expliquer ces chefs-d'œuvre que l'évolution de la langue et les circonstances nouvelles rendaient plus lointains pour la foule des esprits même cultivés. De là des catalogues, des scolies, des éditions, des traités grammaticaux, des écrits philologiques de toute sorte. Rien de tout cela, évidemment, ne pouvait avoir une valeur d'art considérable : c'étaient des ouvrages de science, non de littérature proprement dite. Nous les connaissons d'ailleurs fort mal. Aussi ne saurions-nous les examiner en détail. Il y a là pourtant de grands noms, que les humanistes ne peuvent prononcer sans quelque respect[1].

C'est d'abord Zénodote d'Éphèse, élève du poète philologue Philétas, puis précepteur des enfants de Ptolémée Soter, et le premier bibliothécaire en chef d'Alexandrie. Oublié comme poète, Zénodote est resté célèbre comme philologue : son édition de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* est la première des *diorthoses* alexandrines, c'est-à-dire des éditions critiques fondées sur l'étude comparée et méthodique des diverses traditions. — Callimaque d'Éphèse, qui paraît avoir été le successeur de Zénodote en qualité de bibliothécaire, est, au contraire, plus célèbre comme poète que comme philologue, et nous le retrouverons, à ce premier titre, au chapitre suivant. Il faut pourtant rappeler ici, parmi beaucoup d'autres ouvrages érudits, son immense publication en cent vingt livres : *Tableaux des écrivains illustres et de leurs œuvres* (Πίνακες τῶν ἐν πάσῃ παιδείᾳ διαλαμψάντων καὶ ὧν συνέγραψαν) ; sorte de bibliographie raisonnée, à la fois biographique, historique et critique, où tous les ouvrages de la Bibliothèque, classés par genres et par ordre de dates, étaient énumérés et catalogués, avec une foule de

1. Les travaux de ces philologues nous sont surtout connus par les témoignages des scoliastes postérieurs.

renseignements positifs des plus précieux. — Ératosthène avait aussi composé un ouvrage fort important *Sur la Comédie ancienne*.— Aristophane de Byzance, élève de Callimaque, bibliothécaire à soixante-deux ans (début du IIe siècle), fut grammairien, lexicographe, bibliographe, éditeur de textes, et il le fut avec une supériorité de méthode et de savoir qui le met au premier rang. En grammaire, il fonde la théorie de l'*analogie*, qui essaie d'expliquer rationnellement la variété des formes grammaticales. En lexicographie, il accumule les recherches sur le sens précis des mots, sur les proverbes, sur les variations mêmes de la langue. En bibliographie, il complète les *Tableaux* de Callimaque. Comme éditeur, il publie Homère, Hésiode, les principaux poètes lyriques, les tragiques et les comiques, Platon, etc., avec des arguments, des signes critiques de toute sorte, des indications métriques, des signes d'accentuation, destinés à rendre ces vieux textes plus clairs et à en préserver plus sûrement la vraie physionomie. — Aristarque de Samothrace, né vers 215, mort vers 143, fut le disciple et le successeur d'Aristophane. Grammairien, lui aussi, et défenseur de la théorie de l'*analogie*, il fut surtout éditeur de textes et commentateur. Outre des éditions célèbres d'Homère, d'Hésiode, d'Alcée, de Pindare, de plusieurs tragédies d'Eschyle, on lui devait d'innombrables commentaires exégétiques. Son nom est devenu proverbial pour exprimer l'idée d'un critique de premier ordre. Les scolies des âges postérieurs nous permettent d'entrevoir encore assez nettement ce que fut sa critique relativement à Homère et à Pindare. Ce fut, à coup sûr, celle d'un homme prodigieusement érudit, d'un goût très fin, très ferme, très pénétrant même dans de certaines limites, mais plus humaniste qu'historien, tout nourri d'un rationalisme qui, malgré son intelligence, le condamnait à ne pas nous satisfaire toujours pleinement dans l'appréciation des très vieilles choses. — Le dernier des grands critiques de ce temps est Cratès de Mallos (en Cili-

cie), contemporain d'Aristarque et parfois son adversaire. Philosophe stoïcien, il fut conduit par sa philosophie même aux études de grammaire. Attale II l'attira à Pergame. Nous le connaissons moins bien que les grands Alexandrins de cette période. Nous savons pourtant qu'il combattit la théorie de l'*analogie* pour y substituer celle de l'*anomalie*, c'est-à-dire de l'irrégularité, de la spontanéité créatrice en matière de langage. C'était là une vue profonde, qui paraît l'avoir dirigé aussi dans toute sa critique. Il avait publié des commentaires sur Homère, sur Hésiode, sur d'autres poètes encore.

7. Technologie. — Les théoriciens des arts et des sciences ne sont pas plus que les philologues des littérateurs proprement dits. Ici encore, par conséquent, quelques brèves mentions devront nous suffire.

Mettons d'abord à part Aristoxène de Tarente, le disciple d'Aristote, que nous avons déjà rencontré comme biographe, et qui s'est occupé en outre de théorie rythmique et musicale. Il avait d'ailleurs, comme philosophe, composé des traités érudits sur la législation, et divers autres ouvrages. Mais il est aujourd'hui surtout connu par ses *Éléments harmoniques*, dont il nous reste trois livres, et par ses *Éléments rythmiques*, dont nous n'avons plus que des fragments, d'ailleurs très instructifs [1]. Aristoxène avait traité ces sujets en vrai disciple d'Aristote, fondant ses théories sur l'analyse directe des faits. Son style est vigoureux et précis. Son goût, naturellement sévère, fait de lui un partisan des anciens et un ennemi des novateurs.

Les mathématiques et la physique comptent alors de très célèbres représentants. — Euclide, qui vivait à Alexandrie sous Ptolémée Soter, est l'auteur des *Éléments de géométrie* (treize livres), où toute l'humanité civilisée n'a cessé depuis d'aller chercher les principes de cette science ; il est d'ailleurs probable qu'il fut moins un inventeur qu'un admi-

1. Cf. Westphal, *Aristoxenus von Tarent*. Leipzig, 1883. Les *Éléments rythmiques* ont été traduits par C.-E. Ruelle. Paris, 1870.

rable professeur. — Aristarque de Samos, élève du péripatéticien Straton de Lampsaque, fut le premier astronome grec qui ait eu cette vue de génie que c'était probablement la Terre qui tournait autour du Soleil, et non le Soleil autour de la Terre. — Archimède, né à Syracuse vers 287, tué au siège de cette ville par les Romains en 212, fut un des plus grands génies scientifiques de l'antiquité. Géomètre, ingénieur, physicien au sens moderne du mot, il excella dans toutes ces sciences. Il nous reste de lui quelques écrits, relatifs surtout à la géométrie ; nous n'avons qu'une traduction latine de son traité *Sur les Corps flottants*, où se trouvait énoncé et développé le principe qui porte son nom. — Apollonios de Perga (en Pamphylie) fut célèbre, vers le même temps, comme géomètre et comme astronome, pendant que Philon de Byzance s'illustrait comme ingénieur, et surtout comme ingénieur militaire.

La médecine, au IIIe siècle, produit deux savants remarquables, Hiérophile de Chalcédoine et Érasistrate d'Élis, qui deviennent chefs d'école. Les hiérophiléens étaient plus fidèles aux doctrines d'Hippocrate ; les érasistratéens, plus novateurs. D'autres, les « empiriques », semblent avoir été moins doctrinaires, plus soucieux des recettes traditionnelles. Tous, d'ailleurs, faisaient avec ardeur de l'anatomie, parfois même de la vivisection, non seulement sur des animaux, mais aussi, dit-on, sur des criminels, mis à leur disposition par les rois d'Égypte et de Syrie.

Citons encore, dans un ordre de connaissances assez voisin, le mouvement d'études qui fait naître alors tant de traités théoriques ou pratiques sur les sciences naturelles, Περὶ θηρίων, Θηριακά, Λιθικά, Γεωργικά, etc. La plupart de ces écrits ont disparu sans laisser d'autres traces qu'une vague mention dans quelque ouvrage subséquent ; mais le fait même de cette vigoureuse floraison achève de caractériser la période ardemment curieuse et laborieuse à laquelle ils appartiennent.

8. **Littérature semi-romanesque.** — **Par un contraste** inattendu, et cependant assez naturel, cet âge d'érudition est aussi un âge d'imagination romanesque. Non seulement l'imagination se mêle trop souvent à l'érudition elle-même, qu'elle gâte et qu'elle compromet par l'amour du merveilleux, de l'étrange, notamment dans la description des choses lointaines ; mais voici qu'elle se crée son domaine propre et qu'elle renouvelle la tradition inaugurée par la *Cyropédie*.

Hécatée d'Abdère (ou de Téos), contemporain du premier Ptolémée, était l'auteur de deux ouvrages, *Sur les Hyperboréens* et *Sur l'Égypte*, où, sous prétexte d'histoire, il donnait libre cours à l'expression de ses fantaisies philosophiques, religieuses et morales[1].

Évhémère de Messine, son contemporain, exerça une influence considérable par un singulier livre intitulé : *L'Inscription sacrée* (Ἱερὰ ἀναγραφή)[2]. Cette inscription, qu'il était censé avoir lue sur un autel de la ville de Panara, capitale de la Panchaïe, rapportait qu'Ouranos, Kronos et Zeus avaient été des rois de la Panchaïe, divinisés après leur mort. L'auteur partait de là pour exposer ce qui s'est appelé désormais l'évhémérisme, c'est-à-dire la théorie suivant laquelle les dieux sont des hommes divinisés. On sait le prodigieux succès de l'évhémérisme, qui avait ses racines, à vrai dire, dans les époques antérieures, mais qui, ainsi présenté, devint la religion (ou l'irréligion) d'une foule d'esprits cultivés.

Qu'il y ait eu, en outre, à cette date, quelque chose comme de vrais romans, c'est ce que prouve notamment l'existence de ces *Contes milésiens*, dont les officiers de l'armée de Crassus faisaient leurs délices pendant les expéditions contre les Parthes[3], et qu'on attribuait à un certain

1. Cf. C. Müller (Didot), *Fragm. historicorum græc.*, t. II, p. 384-396.
2. Cf. Némethy, *Evhemeri reliquiæ*, Buda-Pesth, 1880.
3. Plutarque, *Crassus*, 32.

Aristide de Milet. Mais tout cela n'a laissé aucune trace distincte.

9. Littérature judéo-grecque et littérature apocryphe. — Notons enfin, en terminant cette revue de la prose dans les deux premiers siècles alexandrins, un dernier groupe intéressant, celui des écrivains judéo-grecs. Une colonie juive importante s'était établie à Alexandrie, dès la fondation de la ville. Ces Juifs prospérèrent et devinrent fort nombreux. Tout en gardant leurs traditions, ils finirent par s'helléniser peu à peu, et beaucoup d'entre eux ne parlaient plus que le grec. De là, d'une part, des traductions en grec des livres sacrés, à l'usage de ceux qui n'entendaient plus l'hébreu, et, d'autre part, des livres écrits en grec par des Juifs qui essayaient de faire connaître leur loi aux Gentils. La bible dite « des Septante » appartient au premier de ces deux genres d'ouvrages. Nous n'avons d'ailleurs qu'à la signaler; car, ni par le fond, ni par la forme, elle ne relève de la littérature grecque proprement dite. Au second genre d'ouvrages judéo-grecs appartenaient ceux d'un certain Aristobule, qui vivait à Alexandrie dans la première moitié du second siècle, et qui avait composé en grec une *Explication de la loi de Moïse*, destinée à démontrer aux païens l'origine juive de leur philosophie. Mentionnons encore, sans y insister, la part considérable prise par les Juifs hellénisants dans la fabrication de cette foule d'apocryphes, pseudo-Orphée, pseudo-Phocylide, pseudo-Hécatée, vers sibyllins, qui vont se multipliant dans cette période, et qui tous ont pour objet de mettre des idées juives sous le patronage des grands noms de la littérature païenne. L'Orient et la Grèce se touchent et se pénètrent à Alexandrie plus que partout ailleurs. Le pur génie grec en est altéré; mais l'influence de ce mélange sur la suite de l'histoire devait être assez considérable pour qu'il vaille la peine d'en signaler les origines.

CHAPITRE XXV

LA POÉSIE ALEXANDRINE

SOMMAIRE

I. L'alexandrinisme dans la poésie; vue d'ensemble. — II. Philétas de Cos et son groupe; l'élégie amoureuse. — III. Asclépiade de Samos et l'épigramme; Léonidas de Tarente. — IV. Les réalistes : Sotadès, Rhinton, etc.; le « mime ». Hérodas. — V. Théocrite et l' « idylle ». — VI. Imitateurs de Théocrite. — VII. La poésie académique. — VIII. Callimaque. — IX. Aratos. — X. Apollonios de Rhodes. — XI. Lycophron. — XII. Les derniers poètes épiques, didactiques et élégiaques. — XIII. Suite de l' « épigramme » : Méléagre; les *Anthologies*

1. L'alexandrinisme dans la poésie; vue d'ensemble[1]. — Nous avons vu, dans le précédent chapitre, comment la littérature grecque, après Alexandre, de nationale et populaire qu'elle avait été jusque-là, devint cosmopolite et savante, et quelles transformations particulières en résultèrent dans la littérature en prose. Le changement ne fut pas moins profond dans la poésie : l'épuisement des anciens genres, un esprit général différent, un nouveau public, d'autres circonstances extérieures, amenèrent de nouvelles formes de poésie, de nouveaux sujets, un nouveau style ; fond et forme, tout changea. Même dans la cité

1. A consulter, sur l'ensemble de cette période, outre le livre de Susemihl cité au chapitre précédent, l'ouvrage classique de A. Couat, *la Poésie alexandrine*, Paris, 1880.

du IVe siècle, l'épopée n'était plus qu'un souvenir, le lyrisme tenait une place effacée, et la tragédie, gâtée par la rhétorique, ne vivait guère que par tradition : seule, la comédie, nous l'avons vu, gardait une véritable activité. Après la diffusion de l'hellénisme à travers le monde et la création des nouveaux centres intellectuels, ces anciens genres, étroitement liés à tout un ensemble d'idées et de sentiments qui avaient disparu, devinrent encore plus surannés, plus lointains, pour ainsi dire : ils n'avaient plus aucune racine dans l'âme de la foule. La foule, d'ailleurs, cesse en même temps d'être un véritable public. Les poètes ne s'adressent pas plus à elle que les prosateurs. On n'écrit plus, en quelque genre que ce soit, que pour les lettrés, c'est-à-dire pour la minorité cosmopolite qui, à Pergame comme à Alexandrie, ou même à Cos et à Syracuse, a reçu la culture savante de l'hellénisme et s'intéresse à l'art d'écrire : érudits de profession, cours princières d'origine grecque, cénacles de beaux esprits. Dans ce public très particulier, les besoins intellectuels ne sont plus du tout semblables à ceux auxquels un Pindare ou un Sophocle devaient satisfaire. Cette société de littérateurs vit d'une vie très étroite et très artificielle, au milieu de ses bibliothèques, de ses fêtes officielles et mondaines, de ses salles de lecture publique, de ses rivalités et de ses intrigues, loin de l'agora, loin de la politique et de la guerre, loin de toutes les émotions collectives qui font battre le cœur d'un peuple. Dans ces conditions, la poésie sera érudite, livresque, raffinée, pauvre de sentiments. En fait de sentiments, elle donne la première place à celui qui, faute de vie publique, est devenu pour tous la grande affaire, l'amour. Et cet amour même n'est pas d'une qualité supérieure, pas plus que les âmes où il s'éveille : il est surtout sensuel ; quelquefois passionné, il tombe le plus souvent à une galanterie assez fade et convenue. L'excès de littérature, d'ailleurs, gâte sans cesse les sentiments les plus

naturels : on ne sait plus éprouver naïvement une émotion vraie; ou du moins, dès qu'on l'exprime, on y mêle de la vanité littéraire, un étalage insupportable d'érudition, une fausse naïveté qui n'est qu'un raffinement suprême. L'art de la composition faiblit; le bel esprit s'amuse aux détails, s'attache aux « morceaux » et n'a plus ni le souci ni la force de lier l'ensemble. Le style, au contraire, devient l'objet d'un culte fervent. Jamais on ne connut mieux l'art de ciseler une phrase; jamais on ne mit plus d'effort et plus de savoir dans le choix des mots; chez les plus grands artistes alexandrins, le style est une merveille de finesse subtile et d'élégance ; chez les moins grands ou chez les médiocres, il est laborieux et pédantesque. La tradition attachant à certains genres ou à l'expression de certaines idées l'emploi de certains dialectes, on puise curieusement dans ce riche trésor des dialectes; parfois avec plus de curiosité que de goût, et au risque de produire une marqueterie peu agréable. La versification, enfin, par cela seul qu'elle s'adresse surtout à des lecteurs, change de caractère. Les rythmes lyriques reculent sur toute la ligne ; l'hexamètre simple et le distique élégiaque se plient à tous les emplois, et la facture de ces mètres acquiert une extrême perfection. Les genres pratiqués de préférence sont l'élégie amoureuse et mythologique, le mime, la poésie satirique, la bucolique, l'épigramme, l'hymne officiel ou mondain en vers hexamètres ou élégiaques. Tous ces genres ne comportent guère qu'une étendue restreinte ; la petitesse du cadre est en harmonie avec la nature de l'inspiration, et c'est là une preuve de goût. Il y eut cependant alors des partisans de l'épopée. Mais ce fut l'occasion d'une grosse querelle littéraire, et d'ailleurs l'épopée alexandrine, en général, ne rappelle pas plus l'épopée homérique par ses dimensions que par ses qualités caractéristiques. Le nombre des poètes, dans cette période, fut considérable : tout le monde savait versi-

fier, et beaucoup le firent avec quelque esprit. Même en ne considérant que les principaux, il est encore difficile de les classer d'une manière tout à fait satisfaisante, à cause de la diversité des genres et des nombreuses incertitudes chronologiques. Nous étudierons d'abord, autant que possible, l'apparition de chaque genre à sa date, vers le début ou le milieu du IIIe siècle; ensuite, genre par genre, les plus intéressants d'entre les imitateurs.

2. Philétas de Cos et son groupe ; l'élégie amoureuse. — Le premier en date des poètes alexandrins, et l'un des fondateurs de l'art nouveau, fut Philétas, né à Cos vers 340, grammairien et poète, précepteur de Philadelphe, et qui, après un séjour de quelques années à Alexandrie, semble avoir terminé sa vie dans son île natale, entouré d'un groupe d'amis et de disciples destinés pour la plupart à devenir célèbres à leur tour[1]. La gloire de Philétas fut grande. Il avait composé, outre quelques écrits érudits en prose, des élégies amoureuses où il chantait Bittis, un recueil de poésies légères qui comprenait sans doute surtout des épigrammes, un autre recueil intitulé *Télèphe* (du nom de son père), et deux poèmes plus étendus : l'un, en vers élégiaques, intitulé *Déméter*, l'autre, en hexamètres, intitulé *Hermès*. C'est à peine s'il nous reste de son œuvre une cinquantaine de vers. Quelques-uns laissent entrevoir un talent délicat et une aimable sagesse; ceux-ci, par exemple, sur le trépas d'un ami :

> Je ne te pleure pas, ô le plus cher des mes hôtes : tu as connu les joies de la vie en grand nombre, bien que les dieux t'aient donné aussi ta part des maux.

Mais c'est surtout par les éloges de ses successeurs que l'importance de son rôle nous est attestée. Théocrite le salue comme un maître[2], et le Romain Properce l'invoque

1. Fragments dans l'*Anthologie* de Jacobs, t. I, p. 121 et suiv.
2. Théocrite, VII, 40.

comme un des demi-dieux de la poésie élégiaque[1]. Il semble, en effet, qu'il ait ouvert plusieurs des voies nouvelles où la poésie alexandrine allait s'engager à sa suite. Son *Hermès* et sa *Déméter* étaient sans doute des épopées familières et romanesques, qui annonçaient l'*Hécalé* de Callimaque; ses épigrammes frayaient la route à Asclépiade de Samos; ses élégies, enfin, par le mélange des confidences amoureuses et de la mythologie, transformaient la vieille élégie traditionnelle et la mettaient au goût du jour.

L'élégie amoureuse et mythologique, ainsi fixée tout d'abord dans ses traits essentiels, convenait à merveille à l'esprit du temps et fut adoptée aussitôt par de nombreux poètes. Les principaux sont Hermésianax de Colophon, Phanoclès, Alexandre d'Étolie. — Hermésianax, disciple de Philétas, avait composé un poème épique intitulé Περσικά, dont nous ne savons à peu près rien, et trois livres d'élégies intitulés *Léontium*, du nom de sa maîtresse. Un long fragment du III[e] livre nous fait assez bien connaître sa manière, érudite et frivole. L'idée du morceau est que tous les poètes sont amoureux. Cette thèse est démontrée par une pédantesque et interminable énumération des plus célèbres amours attribuées à des poètes, sans aucune critique d'ailleurs, et dans une langue plus laborieuse que vraiment élégante. — Phanoclès, vers le même temps, avait composé un poème élégiaque intitulé les *Amours ou les Beaux éphèbes* (Ἔρωτες ἢ καλοί). Il y racontait, lui aussi, d'antiques légendes. Un fragment de vingt-huit vers, sur la mort d'Orphée, montre le même goût d'érudition superficielle, allié à quelque grâce mélancolique. — Alexandre d'Étolie fut probablement aussi un disciple de Philétas. Grammairien et poète, il fut attaché à la Bibliothèque d'Alexandrie, où il s'occupa de réunir et de classer les poètes tragiques. Il composa lui-même

1. Properce, I, 1 : *Callimachi manes et Co sacra Philetæ.*

quelques tragédies et divers poèmes mal connus, puis deux recueils d'élégies, intitulés *Apollon* et *les Muses*. Un fragment de l'*Apollon* est une prophétie où le dieu raconte par avance les tragiques amours d'Anthée et de la femme de Phobios : c'est l'œuvre d'un versificateur habile et curieux plutôt que d'un poète vraiment ému.

En somme, tous ces poètes se ressemblent : versificateurs ingénieux, beaux esprits un peu frivoles, pour qui l'amour n'est qu'un prétexte à étaler leur érudition mythologique. L'élégie alexandrine ne semble pas avoir produit de poète vraiment supérieur qui ait su tirer, de ce genre assez faux, les éléments de beauté qu'il recélait peut-être, mais qui ne pouvaient se dégager que sous la main d'un homme de génie [1].

3. Asclépiade de Samos et l'épigramme ; Léonidas de Tarente. — A côté de Philétas, et au-dessus des poètes dont nous venons de parler, se place Asclépiade de Samos, leur contemporain [2]. Il avait composé des œuvres de différentes sortes, et notamment des poèmes lyriques qui étaient probablement des chansons amoureuses imitées des poètes de Lesbos. Le vers *asclépiade* lui doit son nom : il ne l'avait pas inventé, car ce mètre se rencontre déjà chez les Lesbiens, mais il en avait sans doute renouvelé et rajeuni l'emploi. Ces poèmes lyriques sont perdus. C'est surtout d'ailleurs comme auteur d'épigrammes qu'Asclépiade de Samos fut célèbre de son vivant et que nous pouvons encore l'apprécier. Sa réputation n'était pas imméritée. Les dix-huit épigrammes qui nous ont été conservées sous son nom dans l'*Anthologie palatine*, et dont deux ou trois seulement sont suspectes, nous le font bien connaître. La plupart sont de charmantes confidences, où le poète nous dit ses souffrances amoureuses, la grâce de l'objet aimé, les qualités d'un poète lu et relu. La mythologie y tient

1. Cf. F. Plessis, *Études sur Properce* (Paris, 1884), p. 265 et suiv.
2. Fragments dans l'*Anthologie* de Jacobs, t. I, p. 144 et suiv.

peu de place. Les souvenirs littéraires y ont de la grâce et de la nouveauté. Ce qui en fait surtout le mérite original, c'est la finesse spirituelle du tour, l'élégance vive de l'image, le soin délicat du style, la netteté scrupuleuse du rythme et de la versification. Les anciens épigrammatistes, et Simonide lui-même, avaient plus d'abandon, plus de négligence parfois, avec plus de grandeur aussi. Asclépiade est un raffiné. Son art est un peu menu, mais d'une exquise élégance, qui a certainement donné à Théocrite d'utiles leçons. Voici une épigramme où il se souvient d'Alcée et de Théognis, mais en mêlant à ses souvenirs des impressions vraiment personnelles; une traduction ne saurait rendre, d'ailleurs, l'élégance du tour et de l'expression :

Bois, Asclépiade. Pourquoi ces larmes? quel malheur t'arrive? Tu n'es pas le seul dont l'âpre Cypris ait fait sa proie; tu n'es pas le seul qu'aient abattu les flèches du cruel Éros. Pourquoi t'enfouir vivant dans la poussière? Buvons le vin pur de Bacchos : l'aurore commence à poindre. Si la lampe s'est éteinte, veux-tu attendre son réveil? Buvons gaiement. Encore quelques jours, malheureux, nous aurons la grande nuit pour nous reposer [1].

Simmias, Posidippe, Hédylos, dont l'*Anthologie* nous a aussi conservé quelques épigrammes, ne sont, à côté d'Asclépiade ou immédiatement après lui, que des poètes d'un talent aimable. — Quelques femmes firent aussi des épigrammes. Une, entre autres, la Péloponésienne Anyté, de Tégée, en a laissé de charmantes, surtout dans le genre des épitaphes[2]. — Léonidas de Tarente est quelque chose de plus qu'un agréable poète[3]. Contemporain de Théocrite, un peu plus jeune peut-être, Léonidas, né à Tarente, mena une vie errante et pauvre. Il se consolait de ses misères en écrivant des épigrammes et en songeant à sa renommée future. Sa confiance n'était pas téméraire : les Muses, en

1. *Anthol.* Jacobs, I, p. 145.
2. *Anthol.* Jacobs, I, p. 130 et suiv.
3. *Anthol.* Jacobs, I, p. 153 et suiv.

effet, comme il le dit lui-même, l'avaient aimé. Nous possédons sous son nom une centaine d'épigrammes, qui appartiennent à tous les genres alors pratiqués : épitaphes, inscriptions d'offrandes, inscriptions de statues, portraits de poètes et d'artistes, poèmes de réflexion philosophique ou morale. Beaucoup de ces poèmes sont composés pour de petites gens, pêcheurs ou fileuses, que fréquentait le poète pauvre, et qui offraient à quelque dieu des *ex-voto*, ou qui étaient morts à la peine. De là un réalisme de bon aloi, des termes techniques et précis, des mots de métier, que relève une émotion discrète. Il a su dire avec charme la douceur d'une existence pauvre et laborieuse, la grâce du printemps, la fraîcheur d'une fontaine, et, une fois même, en s'inspirant de Simonide, le peu qu'est la vie de l'homme, ce point fugitif de la durée entre deux infinis :

Un temps immense, ô homme, s'est écoulé avant que tu vinsses au jour ; un temps immense s'écoulera après que tu seras descendu chez Adès. Qu'est-ce que l'instant de ta vie ? Un point, ou moins encore. Et cette vie est dure ; car ce moment même, loin d'être agréable, est plus pénible que la mort odieuse. Dérobe-toi donc à la vie et fuis vers le port, comme j'ai fait, moi Phidon, fils de Critos, — je veux dire vers l'Adès [1].

4. Les réalistes : Sotadès, Rhinton, etc. ; le mime : Hérodas. — Le raffinement des beaux esprits a souvent pour contre-partie, dans la littérature, un goût vif de réalisme et même de grossièreté. C'est ce qui s'est produit dans la période alexandrine.

Nous avons déjà parlé des *Silles* de Timon et des poèmes de Ménippe, qui sont, malgré leur inspiration plus ou moins philosophique, des produits de cette veine.

La satire grossière et obscène de Sotadès en est un autre échantillon. Sotadès, né à Maronée, en Crète, vécut sous les premiers Ptolémées. Il composa, pour la simple lecture,

1. *Anthol. Palat.*, VII, 672.

des chansons satiriques en un mètre qui s'appela ensuite *sotadique*. Ce mètre est formé de pieds ioniques. Sotadès paraît avoir eu du talent, mais le peu qui nous reste de ses œuvres est d'une grossièreté intraduisible. Une de ses chansons, où il avait attaqué Philadelphe, fut cause de sa mort : le roi d'Égypte le fit saisir par un de ses amiraux et jeter à la mer, cousu dans un sac.

En même temps, le Tarentin Rhinton, fils d'un potier, faisait entrer dans la littérature la verve bouffonne et populaire de ses compatriotes de la Grande-Grèce. Athénée, dans un curieux passage[1], énumère tous les genres de farce où se complaisait l'imagination de ces populations vives et gaies. Rhinton s'en inspira. Dans ses « hilarotragédies », intitulées *Héraclès*, *Amphitryon*, *Iphigénie*, etc., les héros de la tragédie classique devenaient des personnages d'opérette. Il eut du succès, mais ses œuvres ont péri presque entièrement.

Le *mime*, qui avait été, dès le v^e^ siècle, si goûté à Syracuse, grâce à Sophron et à Xénarque, reprit alors, sous l'influence de cet esprit réaliste, une nouvelle vie. — C'est peut-être à ce genre du mime qu'il faut rattacher un curieux fragment retrouvé récemment sur un papyrus égyptien[2], et qui contient les plaintes d'une amante délaissée ; c'est un monologue écrit dans le dialecte commun, probablement en prose rythmée, et dramatique en ce sens qu'il comporte un changement de lieu : l'amante est arrivée peu à peu devant la porte de l'amant, et peut-être à la fin faisait-elle écouter sa plainte. Le morceau est intéressant. — Les sept mimes d'Hérodas, récemment retrouvés aussi, sont un monument littéraire beaucoup plus important[3]. Héro-

1. Athénée, XIV, p. 620, D, et suiv.
2. Cf. H. Weil, *Revue des Études grecques*, 1896, p. 169.
3. Édition princeps de Kenyon, Londres, 1891 ; édition de Crusius (Bibl. Teubner, 1892) et de Bücheler (Bonn, 1892, avec trad. latine). — Trad. françaises de Dalmeyda (Hachette, 1893) et de Ristelhueber (Delagrave, 1893).

das (ou Hérondas), né peut-être à Syracuse, est un contemporain des premiers Ptolémées. Il écrit en vers choliambiques et en dialecte ionien. Le vers choliambique, ou iambique « boiteux » (appelé aussi *scazon*), était tombé en désuétude depuis Hipponax d'Éphèse. Le choix qu'en fit Hérodas était à la fois d'un érudit et d'un artiste : il y avait une fine convenance entre la nature du mètre et le réalisme de son inspiration. Quant au choix du dialecte, il résultait naturellement de l'origine ionienne du mètre. Grâce à Hérodas, nous savons maintenant à merveille ce qu'était un mime grec. C'est une petite scène dramatique, destinée à la lecture, où deux ou trois personnages au plus causent familièrement devant nous. Les personnages d'Hérodas sont de petites bourgeoises, un marchand d'esclaves, un maître d'école, un cordonnier à la mode, etc. Le poète nous les montre dans le train journalier de leur existence ordinaire : c'est une heure de leur vie qui se déroule sous nos yeux, avec ses soucis vulgaires, ses amusements, ses petites passions, son caquetage familier. Le réalisme d'Hérodas prend pour champ d'observation toute la vie moyenne ; il ne met dans ses peintures ni âpreté satirique ni complaisance ; il est sobre et impersonnel ; il est *vrai*. Il ne recherche ni ne fuit la grossièreté : il la rencontre parfois sur sa route, et il la note d'un trait rapide, sans insister. L'humanité qu'il met en scène est de tous les temps par ses instincts essentiels ; mais elle est surtout caractérisée d'une manière très particulière et très amusante par la forme que prennent ces instincts à une certaine date et dans un certain milieu, qui est bien le milieu grec et alexandrin du III^e^ siècle. En somme, Hérodas est un fort agréable écrivain, très peu poète, quoiqu'il ait écrit en vers, mais spirituellement observateur et vrai.

5. **Théocrite et l'idylle.** — La pure poésie s'associe au réalisme dans les œuvres de Théocrite, le créateur et le maître de l'idylle, le plus grand poète de cette

période, le seul qui soit encore, à certains égards, un classique[1].

Théocrite naquit probablement à Syracuse, dans les dernières années du IVe siècle. Une partie de sa jeunesse se passa à Cos, où il connut Philétas et son groupe. Asclépiade de Samos, Aratos, le médecin Nicias de Milet. Il habita certainement aussi la Grande-Grèce. Un peu avant 270, il adressait à Hiéron de Syracuse une sorte d'épître (idylle XVI) pour lui demander sa protection. N'ayant pas réussi du côté de Hiéron, il se tourna vers Philadelphe, qui lui fut sans doute plus favorable, car un certain nombre de ses poèmes semblent avoir été composés à Alexandrie. La date de sa mort n'est pas mieux connue que celle de sa naissance.

Nous possédons, sous le nom de Théocrite, outre un certain nombre d'épigrammes, trente poèmes, qu'on appelle des « Idylles » (εἰδύλλια). Le mot εἰδύλλιον, qui ne remonte pas à Théocrite lui-même, signifie simplement « petite pièce[2] ». Comme les pièces « bucoliques » dominaient dans ce recueil et y tenaient la première place, le terme d' « idylle » a fini par prendre, chez les modernes, le sens de poème pastoral[3]; mais ce sens ne s'applique pas à

1. **Bibliographie :**

Éditions de Heindorf (*Bucolici græci*, 2 vol., Berlin, 1810); Ameis, dans les *Bucolici græci* de la Bibl. Didot, Paris, 1846; Fritsche, Leipzig, 1870 (3e éd., revue par Hiller, 1881), avec de savants commentaires; Wilamowitz-Moellendorff, dans ses *Bucolici Græci*, 1905. Trad. françaises de Leconte de Lisle, Paris, 1860 (avec Hésiode); de J. Girard, Paris, 1888.

Articles de Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, t. III, et de J. Girard, *Études sur la poésie grecque*, Paris, 1884. — A consulter surtout, outre le chapitre de Couat, l'important ouvrage de E. Legrand, *Étude sur Théocrite*, Paris, 1898, et Kattein, *Disputationes Theocriteæ*, Paris, 1901 (Picard).

2. C'est le diminutif de εἶδος, qui, dans la langue des érudits alexandrins, signifie une « pièce » de poésie. On traduit d'ordinaire, très inexactement, le mot εἰδύλλιον par « petit tableau ».

3. Le mot « églogue », qui ne désigne proprement qu'une pièce « choisie », a subi la même altération de sens pour la même raison.

toutes les compositions de Théocrite. Sur les trente idylles attribuées à Théocrite, il y en a cinq qui sont apocryphes (XIX, XX, XXI, XXIII et XXVIII) et deux douteuses (VIII et IX). Les autres, malgré leur titre commun, sont, en réalité, d'espèces très différentes : il y a là des chansons amoureuses, des mimes à la façon d'Hérodas, des poèmes rustiques qui tiennent plus ou moins du mime ou de la chanson, des récits épiques, des hymnes, une sorte d'épître. Ce qui les rapproche, au point de vue de la forme, c'est d'abord leur brièveté, et ensuite la prédominance de l'hexamètre ; et ce double caractère est digne d'attention : car la brièveté de ces petits poèmes convient à merveille à la nature de leur inspiration, à cet art exquis, d'un fini très précieux, d'une touche attentive et savante, où la hardiesse même et la largeur s'accompagnent d'une précision fine ; d'autre part, l'emploi général de l'hexamètre nous avertit à propos que tous ces poèmes sont faits pour des lecteurs, et que la différence des mètres serait une sorte de mensonge, puisqu'elle ne correspondrait plus à une différence dans le mode d'exécution. — Au point de vue du fond, tous ces poèmes ont cela de commun de refléter le génie de Théocrite, c'est-à-dire un génie très personnel et très original.

Parmi tant de beaux-esprits, ses contemporains, Théocrite a réuni, plus que personne alors, deux qualités qui le mettent à part : une sensibilité forte et vibrante, et le don tout dramatique de créer des personnages vivants. La culture savante, chez lui, n'a pas étouffé la sensation, comme chez tant d'autres ; l'homme naturel survit dans le lettré. Il ne voit pas seulement le monde extérieur (et personne d'ailleurs n'en a plus que lui la vue nette, plastique, colorée) ; il en jouit par tous ses sens : pour lui, la coupe nouvellement façonnée sent encore l'argile ; la toison de Lycidas sent la présure ; les parfums de l'automne flottent sur la fête des Thalysies. La douceur fraîche de l'ombre et de l'eau, le moelleux d'une couche

épaisse d'herbes sèches, sont vivement sentis et décrits. Il entend le murmure de la source et le chant des cigales. Il est capable de passion vraie, d'amour violent. Dans Théocrite, on sent l'homme, comme disait Martial : *hominem pagina nostra sapit.* Il a d'ailleurs le don dramatique : cet homme d'une sensibilité si vive sait sortir de lui-même. Les êtres qu'il imagine et met en scène ne sont pas pour lui de vains fantômes : ils vivent de leur vie propre, dans un certain milieu avec lequel ils sont en harmonie, et le poète met sous nos yeux tout cet ensemble en traits qui nous le font voir.

Parmi les idylles, il en est où les qualités d'émotion et de sensibilité lyrique se montrent presque seules, ou du moins prédominent de beaucoup : ce sont les chansons amoureuses proprement dites (XII, XXVIII, XXIX, XXX), quelques pièces qui ne sont guère encore que des chants d'amour placés dans la bouche de personnages fictifs (la magicienne, II ; l'amant d'Amaryllis, III ; le cyclope, XI), et enfin l'épithalame d'Hélène (XVIII). La « magicienne » est une jeune fille qui cherche dans la magie un moyen de ramener son amant. Un regard a suffi pour la livrer au délire ; depuis, elle se consume et se dessèche. Dans un monologue coupé de refrains, elle poursuit d'abord, avec sa servante, sa conjuration magique ; puis, restée seule sous la lumière de la lune, elle raconte la naissance de son amour et ses mortels tourments. Toute la pièce est brûlante de passion. Théocrite, qui s'est souvenu de Sappho, inspirera à son tour la Médée d'Apollonios et la Didon de Virgile :

> Voici que se tait la mer et se taisent les vents ; mais au dedans de ma poitrine ne se tait pas la douleur. Car je brûle toute pour cet homme qui a fait de moi, malheureuse, au lieu d'une épouse, une femme coupable et perdue [1]

Polyphème aussi, le Cyclope, se meurt d'amour : assis au

1. II, 38-41.

bord de la mer, sur un rocher, ses yeux cherchant Galatée qui se dérobe, il exhale sa plainte en une longue suite de couplets passionnés et désolés. L'amour de Polyphème, comme celui de la magicienne, est simple et violent. Ce n'est pas une de ces amourettes qui s'amusent à des présents « de pommes, de roses, de boucles de cheveux[1] »; c'est une « fureur », une maladie, qu'il faut combattre par des remèdes appropriés, et surtout par le plus efficace de tous, qui est de chanter sa douleur[2].

A côté de ces passions brûlantes, voici le don dramatique et objectif dans toute sa netteté impersonnelle. L'idylle des « Pâtres » (Battos et Corydon, IV), celle de « Thyonnichos ou l'amour de Cynisca » (XIV), sont des mimes aussi vivants et aussi réels que ceux d'Hérodas, avec le mérite de la grâce en plus. L'amour, il est vrai, n'en est pas absent, et c'est là le trait propre de Théocrite ; mais il n'y tient pas la première place. L'idylle des Pâtres est exquise, avec sa causerie capricieuse et légère, se posant tour à tour sur les divers sujets qu'elle effleure : le départ de Milon, le bon bouvier, qui regrette ses génisses ; l'aspect lamentable du troupeau sans maître ; les occupations musicales des deux pâtres ; un souvenir à Amaryllis ; les menus accidents de la vie pastorale, une chèvre qui s'enfuit, un pied blessé par une épine, puis, en finissant, quelques propos salés sur le prochain. L'idylle de Thyonnichos a pour scène quelque cabaret de la ville, où Eschine raconte à son ami ses déboires amoureux : l'autre lui conseille de se faire soldat : au service de Ptolémée, il oubliera l'infidèle. Les deux personnages sont esquissés d'un trait vif et sûr.

Les plus belles idylles de Théocrite sont celles où il a trouvé le secret de fondre en un tout harmonieux ces qualités lyriques et dramatiques qui vivaient côte à côte dans son esprit. Ce sont des pièces dont la scène, comme dans

1. XI, 10-11.
2. XI, 1-4.

les précédentes, est tantôt à la ville et tantôt aux champs, et dont le cadre peut être soit dramatique, soit narratif, soit mixte. Pour les idylles rustiques de cette catégorie, le centre lyrique de la pièce est formé par un « bucoliasme », c'est-à-dire par une lutte musicale et poétique entre deux pasteurs. Cette sorte de chants lyriques alternés était en usage parmi les pâtres de la Sicile et de la Grande-Grèce. On en trouverait des traces aujourd'hui encore. Ils charmaient leurs loisirs en jouant de la syrinx, en disant des chansons populaires, en improvisant, et ils aimaient à se défier par manière de jeu. Théocrite avait vu ces tournois poétiques dans les pays où se passa une partie de sa vie; il fit comme les grands poètes de l'âge classique, qui puisaient dans le trésor populaire les éléments de leur inspiration; il éleva le genre pastoral à la dignité d'un genre littéraire. Autour de ce « bucoliasme », le mime se développe et se déroule en causeries. — Telle est aussi la structure des *Syracusaines* (XV), dont la scène est à Alexandrie, et où les épisodes d'une promenade des deux commères à travers la ville encadrent un chant lyrique en l'honneur d'Adonis. — Dans ce cadre souple et ferme, Théocrite fait entrer une admirable poésie et toute une conception particulière de la vie. Les idylles rustiques, en particulier, sont la partie la plus neuve et la plus célèbre de son œuvre, et celle par laquelle il a exercé le plus d'influence sur la postérité.

L'idée dominante est un beau rêve de vie rustique. Ce rêve est fréquent aux époques très civilisées. Théocrite l'a fait en grand poète, avec un mélange de réalisme pittoresque et de grâce lumineuse qui donne un accent tout à fait original à sa conception de la nature et à sa peinture des hommes qui vivent au milieu d'elle.

La nature, chez Théocrite, n'est point la dure marâtre décrite par Hésiode; elle ne présente pas non plus les grands aspects mélancoliques ou tragiques où se complaît

parfois le génie de Virgile. Théocrite ne la voit guère que par un éternel beau jour de la saison clémente, dans la montagne où paissent les troupeaux, dans le champ moissonné, dans l'enclos embaumé par tous les fruits de la récolte, sous le grand soleil de la Sicile, avec la ligne bleue de la mer à l'horizon. On n'a jamais donné une sensation plus juste et plus forte des richesses de l'automne que dans cette peinture qui termine les *Thalysies*[1] :

Lycidas, avec son gracieux sourire, me donna son bâton, comme un gage d'amitié au nom des Muses. Puis il prit sur la gauche et suivit la route de Pyxa. Eucritos et moi, avec le bel Amyntas, nous gagnâmes la demeure de Phrasidamos, où nous nous couchâmes en des lits épais de lentisque odorant et de pampres récemment coupés. Un grand nombre de peupliers et d'ormes se berçaient au-dessus de nos têtes, non loin de l'onde sacrée qui s'écoulait en murmurant de l'antre des Nymphes. Et dans les rameaux touffus, les cigales, brûlées par le soleil, chantaient à se fatiguer; et la verte grenouille criait au loin, sous les épais buissons épineux. Les alouettes et les chardonnerets chantaient; la tourterelle gémissait; et les abeilles fauves bourdonnaient autour des fontaines. De toutes parts flottait l'odeur d'un riche été, mêlée à celle de l'automne. A nos pieds et à nos côtés roulaient en foule les poires et les pommes; et les branches, chargées de prunes, se courbaient jusqu'à terre. Un enduit de quatre ans fut détaché du col et de la tête des amphores. O Nymphes Castalides, qui habitez le faîte du Parnasse, le vieux Chiron offrit-il une telle coupe à Héraclès, dans l'antre pierreux de Pholos? Le nectar qui enivra le berger de l'Anapos, le fort Polyphème, celui qui jetait des montagnes aux vaisseaux, et qui le fit trépigner à travers les étables, valait-il, ô Nymphes, celui que vous nous versâtes auprès de l'autel de Déméter, qui protège les moissons? Puissé-je enfoncer encore le van dans le grain, tandis qu'elle-même rira, les deux mains pleines de gerbes et de pavots.

Dans cette belle et clémente nature, Théocrite nous montre plutôt des pâtres que des moissonneurs, que des paysans proprement dits. Le berger est ainsi devenu le personnage traditionnel de l'églogue, non le laboureur. C'est encore

1. VII, 128-157.

par la même raison : la vie du pâtre est moins durement laborieuse en apparence, plus livrée au rêve, plus mêlée aux grands aspects de la nature, plus voisine aussi des animaux, ces êtres d'instinct qui sont à l'opposé de la civilisation, et que Théocrite a toujours regardés d'un œil ami. Ce qu'il aime avant tout, dans le caractère de ses pâtres, c'est la naïveté, la simplicité des idées et des sentiments, tout ce qui les sépare des lettrés de Cos ou d'Alexandrie. Ce ne sont point des bergers musqués et enrubannés. Ils sont vêtus de peaux mal préparées et de vieilles étoffes retenues à la taille par une tresse de jonc[1]. Ils ont le nez camard et les cheveux en broussailles[2]. Ils sentent la présure et le bouc[3]. Ils parlent par proverbes et sont superstitieux. S'ils chantent leurs amours, c'est avec une naïveté savoureuse où l'art du grand poète consiste surtout à se faire simple :

Muses de Piérie, chantez avec moi la délicate enfant. Car tout ce que vous touchez, ô déesses, vous le rendez beau.

Gracieuse Bombyca, tous t'appellent Syrienne, maigre et brûlée du soleil : moi seul, je te dis blonde comme le miel.

La violette aussi est noire, et l'hyacinthe gravée; cependant, pour les couronnes, on les cueille d'abord.

La chèvre court après le cytise, le loup après la brebis, la grue après la charrue; et moi je suis fou de toi.

Je voudrais être aussi riche que l'était Crésus, dit-on; nos statues, toutes en or, se dresseraient pour Aphrodite.

Toi, avec tes flûtes et une rose ou une pomme; moi, en costume neuf, avec des chaussures d'Amyclées.

Gracieuse Bombyca, tes pieds sont des osselets; ta voix, une morelle; ton air, je ne peux le dire[4].

Il y a bien de l'esprit, sans doute, dans cette naïveté, mais il n'y en a pas trop : le bel esprit est tenu en respect par un goût très fin et par un sentiment vrai des choses naturelles. D'autres fois, d'ailleurs, la transfiguration poétique de la réalité se fait hardiment, par de beaux mythes poé-

1. VII, 15-18.
2. III, 8; XIV, 3.
3. V, 50; VII, 16.
4. X, 24-37.

tiques conformes à toute la tradition grecque. Le beau Daphnis, aimé de la nymphe Naïs, mort à la fleur de l'âge et pleuré de toutes les divinités champêtres, est le sujet d'une sorte de thrène où le génie du grand poète se donne librement carrière[1]. Ailleurs, Daphnis devient à son tour un personnage des mimes rustiques : ce n'est plus le berger réel et contemporain, c'est une sorte de berger mythique et idéal que Théocrite met sous nos yeux. Il en est de même du cyclope Polyphème. L'idéal ainsi et la poésie pure, sous leur forme traditionnelle du mythe, entrent de plain-pied dans le mime rustique.

A côté de ces idylles franchement rustiques, les *Syracusaines* forment comme un genre à part. C'est une œuvre qui n'est pas moins délicieuse que les précédentes. Les deux commères, comme les bergers de Sicile, sont vraies, simples, naïves. Elles ont le caquet de la ville et la riposte vive ; mais elles sont abondantes en proverbes; elles s'ébahissent de tout ce qu'elles voient dans Alexandrie en fête; elles ont peur du grand cheval bai ; elles se plaignent de leur mari et sont pourtant de braves créatures. Elles ne chantent pas elles-mêmes, mais elles vont entendre un chant, et ce thrène gracieux en l'honneur d'Adonis, qui couronne le mime, y répand un parfum de poésie qui achève la beauté de cette peinture amusante et gaie d'un coin de la grande ville.

Les autres œuvres de Théocrite sont moins caractéristiques et moins complètes : plusieurs sont très belles encore, dans des genres différents. — Cinq idylles sont des récits d'aventures héroïques plus ou moins inspirés de l'épopée. Les plus belles sont le récit de la mort du jeune Hylas (XIII), l'ami d'Héraclès, enlevé par les nymphes des eaux au moment où il plonge un vase dans le bassin de la source, sorte d'élégie épique fort gracieuse; l'*Héraclès tueur du lion* (XXV), avec une belle description du retour des troupeaux d'Augias, innombrables comme les nuées chassées par le vent;

1. Idylle I.

une courte description de la lutte contre le taureau, d'un sentiment plastique et sculptural intense; et le récit plus long de la lutte contre le lion, où les mêmes qualités sont relevées par une vive peinture de la terreur qu'inspire le monstre; enfin la vingt-quatrième idylle, *Héraclès enfant* (Ἡρακλίσκος), qui a pour sujet le premier exploit d'Héraclès, sa lutte contre les deux serpents envoyés par Héra : charmante « épopée en miniature », qui n'a pas la grandeur religieuse du récit analogue de Pindare, mais dont chaque détail est gracieux ou pittoresque : le sommeil des enfants, l'arrivée des deux monstres, l'effroi d'Iphiclès et la vaillance d'Héraclès, la lutte rapide, le réveil éperdu d'Alcmène, et la scène qui termine. — L'hymne à Ptolémée (XVII) n'est qu'un morceau officiel d'une élégance froide. L'hymne à Hiéron (XVI), sorte d'épître à demi familière, est agréable. C'est encore une épître, et tout à fait exquise, que la *Quenouille* (XXVII), écrite en vers asclépiades : Théocrite envoie à son ami Nicias de Milet, pour sa femme, la belle Theugénis, une quenouille d'ivoire; en quelques vers délicats, il fait l'éloge de Theugénis et de Nicias.

La versification et le style, chez Théocrite, n'ont pas moins de nouveauté que son inspiration : en tout, c'est un rare artiste.

Nous avons vu que l'hexamètre est chez lui le vers qui prédomine, aussi bien dans le dialogue rustique ou dans les chansons mêmes des pâtres que dans les hymnes et les petites épopées. Mais, en se pliant à des usages si divers, l'hexamètre se renouvelle. Rien de plus souple, de plus varié que l'hexamètre de Théocrite : il sera, selon les circonstances, tantôt coulant et facile, dans les récits ou les descriptions, tantôt vibrant comme un chant lyrique, tantôt léger, vif, coupé, comme il convient au dialogue familier. Il se déroulera en périodes, se formera en strophes plus ou moins longues, se répétera en refrains, se divisera en membres courts, au gré des interlocuteurs. Il y a chez

Théocrite des vers d'une ampleur homérique; d autres ont une vivacité toute gracieuse. Celle-ci vient surtout des coupes : la coupe dite « bucolique », qui suspend le rythme sur un dactyle au quatrième pied, est particulièrement caractéristique; Théocrite ne l'a pas inventée, mais il en a fait un usage fréquent et original. Ses fins de vers sont souvent imprévues, amusantes pour l'oreille et pour l'esprit. L'hexamètre ainsi manié devient un vers tout nouveau, une création d'artiste supérieur, merveilleusement adaptée à son objet.

Le style n'est pas moins habile ni moins neuf.

Le dialecte des idylles est tout littéraire, c'est-à-dire harmonieusement choisi et combiné selon la nature des poèmes. Deux pièces d'un caractère épique sont en ionien; plusieurs chansons imitées des poètes de Lesbos sont en éolien; ce qui domine, c'est un dorien plus ou moins artificiel, qui rappelle le langage des héros habituels de Théocrite, les pâtres de Sicile, les petites gens de Syracuse, et la tradition même du mime, syracusain depuis Sophron. Quel que soit d'ailleurs l'intérêt du dialecte chez un poète grec, le choix des mots et la structure des phrases sont évidemment le principal.

Les mots de Théocrite ont une rare saveur. Même dans les récits épiques, comme l'*Héraclès enfant*, la qualité plastique et sensible des mots, la précision colorée qui met les choses sous nos yeux, éclatent sans cesse. Dans les idylles rustiques, ce caractère pittoresque est bien plus remarquable encore. Le réalisme de Théocrite ne recule pas devant le terme propre : il désigne par leurs noms les plantes, les arbres, les animaux; il sait quels sont les fruits dont les parfums se confondent dans la senteur de l'été, les arbres qui se penchent sur la fontaine de Bourina. Rien de vague. Il ne recherche pas la noblesse ni la fausse élégance. Il imite le sifflement des bergers rappelant leur troupeau (σίττα) et le cri moqueur de la jeune fille qui

s'enfuit (ποππυλιάζει). Tout cela est curieusement précis et vrai. Avec cela, le mot simple et large qui, d'un seul trait, évoque la grandeur de la montagne ou de la mer, l'ardeur de l'été, l'opulence de l'automne. Et le tout est sobre, plein et fort; rien d'inutile et rien de trop. Rien non plus d'inexpressif ou d'insignifiant. Polyphème dit à Galatée :

O blanche Galatée! Pourquoi repousser celui qui t'aime? Tu es plus blanche que le lait caillé, plus délicate qu'un agneau, plus vive qu'une génisse, plus âcre que la grappe encore verte [1].

Autour des bords de la coupe que le chevrier de la première idylle offre à Thyrsis s'enroule une branche de lierre :

Un lierre saupoudré de fleurs d'hélichryse, et sur la branche souplement enlacée brillent les baies du safran [2].

La phrase de Théocrite est souple comme ce lierre, vive aussi et légère comme Galatée. Dans le dialogue, elle est étonnamment libre et coupée. Dans les descriptions, toujours courtes et sobres, elle évoque en quelques mots une grande image. Ménalque dit à Daphnis :

Les trésors de Pélops et tout l'or de Crésus n'excitent pas mon envie : je ne me soucie pas de devancer les vents à la course : sous cette roche, je chanterai, t'enlaçant dans mes bras, surveillant du regard nos troupeaux confondus, je chanterai vers la mer de Sicile [3].

Et surtout, dans les parties d'inspiration lyrique, cette phrase vive et drue est animée d'un rythme haletant, pour ainsi dire, qui révèle le poète né pour traduire l'amour. Dans le mouvement régulier et pressé des petits groupes de mots, plus juxtaposés que liés, on sent le frisson de la passion, et, pour ainsi dire, les battements du cœur. C'est même là, peut-être, dans ce rythme fondamental, qu'est la marque la plus personnelle de Théocrite. Qu'on relise les *Thalysies*, ce poème parfait où se rencontrent tous les tons et toutes

1. XI, 20-24.
2. I, 30-31.
3. VIII, 53-56 (authenticité contestée par Kattein).

les formes de l'idylle théocritéenne : on verra sans peine que, d'un bout à l'autre, sous les différences extérieures, ne cesse de vibrer la même imagination frémissante, le même lyrisme incoercible.

Par ces qualités originales, sincères, puissantes, Théocrite dépasse tous ses contemporains. Il a eu, en outre, la rare fortune de créer un genre durable. Les chants populaires des pasteurs sont entrés, grâce à lui, dans la littérature proprement dite. Virgile et André Chénier sont ses disciples. Dès la période alexandrine, il a suscité des imitateurs, dont quelques-uns ont eu un talent aimable ou même exquis.

6. Imitateurs de Théocrite. — Au premier rang de ces disciples, il faut ranger l'auteur inconnu de l'idylle intitulée *Oaristys* (*causerie, conversation amoureuse*). Bien que ce poème se rencontre dans le recueil de Théocrite, il n'est certainement pas de lui : car un vers de la III[e] idylle y est textuellement cité et d'ailleurs Théocrite n'a jamais fait parler ses personnages en *stichomythie*, c'est-à-dire en un dialogue où chacun ne dit à son tour qu'un seul vers, ce qui est le cas dans l'*Oaristys*. La pièce est charmante. Les deux personnages, le berger et la bergère, sont d'une vérité pittoresque et spirituelle. Leurs sentiments, leurs attitudes, les diverses phases de l'entretien, sont indiqués d'un trait aussi fin et aussi sûr que dans les *Syracusaines*. C'est un véritable mime qui se joue sous nos yeux. On sait qu'André Chénier a traduit l'*Oaristys* : sa poétique traduction rend bien la grâce de l'original, mais n'en conserve pas toute la précision mordante et toute la finesse.

Bion et Moschos, dont les noms sont souvent associés à celui de Théocrite, ne sont que des poètes agréables, mais de second ordre[1]. — Bion, de Smyrne, paraît avoir vécu

1. Leurs œuvres sont jointes à celles de Théocrite dans les *Bucolici græci* de Heindorf et dans ceux de la Bibl. Didot ; dans l'édition de Ahrens etc.

vers le temps de Théocrite. Il nous reste de lui dix-sept morceaux, dont quelques fragments. Le plus long de ces morceaux est un *Chant funèbre en l'honneur d'Adonis* évidemment inspiré par le tableau qui termine les *Syracusaines*, et d'ailleurs imité aussi de la Ire idylle. Il y a, chez Bion, des qualités d'émotion et d'harmonie qui sont d'un véritable poète. Les fragments VI et XV mettent en scène des bergers qui dialoguent entre eux. Les autres morceaux, qui n'ont d'ailleurs rien de proprement bucolique, nous font voir en lui un homme d'esprit et un poète de l'amour, mais qui met dans la peinture de l'amour moins de passion que de gentillesse littéraire. — Moschos, né à Syracuse, fut l'élève d'Aristarque ; c'est-à-dire qu'il vécut à la fin du IIe siècle. Nous avons sous son nom, entre autres ouvrages, un *Chant funèbre en l'honneur de Bion*, qui est un nouveau rajeunissement des thrènes antérieurs sur Daphnis et sur Adonis, avec plus d'esprit d'ailleurs que d'émotion. L'auteur de ce poème s'y présente à nous comme un poète bucolique. Les autres ouvrages attribués à Moschos n'ont pourtant rien de commun avec les idylles rustiques de Théocrite. Les principaux sont deux poèmes, ou fragments de poèmes, intitulés *Europa* et *Mégara*, qui rappellent les idylles épiques de Théocrite. Le poème d'*Europa* raconte, avec une simplicité aimable, en dialecte ionien, l'enlèvement de la jeune fille par Zeus métamorphosé en taureau. Le poème de *Mégara* est une conversation verbeuse, mais assez touchante parfois, entre Mégara, la femme d'Héraclès, et Alcmène ; c'est probablement un extrait d'un poème plus long : Mégara se lamente sur la folie d'Héraclès, et Alcmène fait écho à ses plaintes, non sans noblesse.

7. La poésie académique. — La sincérité d'émotion qui fait la beauté des idylles de Théocrite est certainement ce qui manque le plus à un groupe de poètes contemporains, fort célèbres aussi, fort habiles, mais que nous caractériserons d'un mot en les appelant des poètes « académiques »,

c'est-à-dire plus savants qu'inspirés, plus descriptifs que passionnés, plus versificateurs en somme que poètes. Tels sont le polygraphe Callimaque, le poète didactique Aratos, le poète épique Apollonios (plus créateur pourtant que les autres) et le poète tragique Lycophron.

8. **Callimaque.** — Callimaque, fils de Battos, naquit à Cyrène vers la fin du IVe siècle [1]. Sa famille, s'il faut l'en croire, se rattachait aux anciens rois de Cyrène. Grammairien et poète, il fut en réputation auprès de Philadelphe, qui lui donna, à la mort de Zénodote, la direction de la Bibliothèque d'Alexandrie. Sa vie se partage entre ses travaux d'érudition, dont il a été question plus haut, et la poésie. Son autorité fut également grande dans les deux domaines : Callimaque était comme le type même de l'alexandrinisme. Dans ses dernières années, pourtant, il dut soutenir une grosse querelle littéraire qui devint une guerre violente. Son disciple Apollonios voulait faire renaître l'épopée héroïque. Callimaque, avec un goût assez fin, estimait que l'âge de l'épopée héroïque était fini. La dispute, purement littéraire à l'origine, aboutit à des injures grossières qui jettent un jour singulier sur la vivacité des amours-propres dans cette société de beaux esprits. Apollonios dut s'exiler d'Alexandrie.

Les œuvres poétiques de Callimaque étaient nombreuses et variées : tragédies, comédies, drames satyriques, hymnes héroïques, poèmes lyriques proprement dits, choliambes, poèmes élégiaques en grand nombre, épigrammes, et même une sorte d'épopée familière, intitulée *Hécalé*. Six hymnes, dont un en vers élégiaques, sont arrivés jusqu'à nous, avec soixante-treize épigrammes et quelques fragments de l'*Hécalé*. Le plus considérable des poèmes élégiaques de Callimaque était un ouvrage en quatre livres,

1. Éditions d'Ernesti, Leyde, 1761 ; de Meineke, Berlin, 1861 ; de Wilamowitz-Mœllendorff, 1907. Sur les fragm. récemment retrouvés de l'*Hécalé*, cf. Th. Reinach, *Revue des Ét. grecques*, 1893, p. 258-266.

Αἴτια, c'est-à-dire les *causes*, ou, si l'on veut, les *origines*, sorte de *corpus* érudit et poétique, recueil de vieilles légendes grecques se rattachant à l'origine de certaines villes, de certaines familles, de certains usages. Ce mélange d'érudition et de poésie, si alexandrin, valut au poème une grande réputation : mais les fragments textuels en sont aujourd'hui trop peu nombreux pour être l'objet d'une étude littéraire. Le talent poétique de Callimaque ne se montre plus à nous que dans les *Hymnes*, les épigrammes, les fragments de l'*Hécalé*, et, si l'on veut, dans la traduction latine donnée par Catulle du petit poème sur la *Chevelure de Bérénice*.

Ce talent, si admiré des Grecs d'Alexandrie et de la plupart des lettrés de Rome, nous laisse aujourd'hui assez froids : l'art de Callimaque est très savant et très habile, mais il manque vraiment trop de sincérité. Le poète n'éprouve aucune sorte d'émotion vraie, aucun sentiment naïf ; il ne s'intéresse aux choses dont il parle que pour leur rareté, leur nouveauté, ou, ce qui revient au même, pour leur antiquité. Il est tout érudition et tout bel esprit. Son style est le plus étrange composé de vieux mots oubliés et de termes contemporains. Toute son habileté de versificateur, qui est grande, n'arrive pas à dissimuler le fond de prosaïsme sur lequel repose l'édifice laborieux de son inspiration.

Ces défauts éclatent surtout dans les *Hymnes*. Callimaque chante solennellement, pour des fêtes officielles, Zeus, Délos, Artémis, Déméter, les bains de Pallas, Apollon. Il y fallait au moins un peu de piété poétique, un peu de cette émotion d'art qui, si elle est sincère, arrive à suppléer la foi véritable. Callimaque en est absolument dépourvu. Il se donne beaucoup de mal pour simuler, par des procédés de style ingénieusement combinés, l'émotion, la naïveté, la ferveur religieuse qu'il n'a pas. Il ne nous fait aucune illusion. Le bel esprit, le pédantisme, la flatterie politique,

la curiosité érudite sont ses vraies sources d'inspiration, et cela est trop manifeste pour que nous puissons être dupes un seul instant de cet art si savant et si faux. — La *Chevelure de Bérénice* n'est qu'un jeu d'esprit. La reine Bérénice, au moment où le roi, son mari, allait partir pour une expédition, avait consacré une boucle de ses cheveux à Aphrodite pour lui assurer un heureux retour. La boucle disparut du temple. L'astronome Conon, bon courtisan, déclara qu'elle avait été transformée en une constellation qu'il venait de découvrir dans le ciel. Callimaque fait parler la chevelure : elle raconte sa métamorphose. Tout cela forme un badinage assez agréable, mais qui fait trop songer aux petits poètes de notre XVIII^e^ siècle. — Le talent de Callimaque convenait beaucoup mieux au genre de l'épigramme. Le poète avait d'ailleurs de l'esprit proprement dit : il est un des premiers poètes grecs qui aient mis dans l'épigramme, avec toute l'élégance alexandrine, du trait, au sens moderne du mot. — L'*Hécalé* fut un de ses derniers ouvrages. Il le fit pour répondre à Apollonios, qui l'accusait de décrier l'épopée par impuissance d'en faire une lui-même. Il voulut lui montrer ce que devait être désormais l'épopée moderne, l'épopée vraiment originale. Les trop rares fragments de ce poème sont de nature à faire regretter la perte du reste. « Hécalé » est le nom d'une vieille femme de l'Attique, qui avait donné l'hospitalité à Thésée, la veille de sa lutte contre le taureau de Marathon. On voit, par les fragments, que Callimaque s'amusait à mettre sous les yeux du lecteur, avec un réalisme pittoresque, les détails familiers de la vie de son héroïne. Un voisin, tout glacé par le froid du matin, venait la réveiller et lui disait :

Allons, les mains des voleurs ne sont plus en chasse ; voici que brillent les lampes matinales ; le porteur d'eau chante son refrain ; la maison voisine de la route s'éveille au bruit de

l'essieu qui crie sous le chariot, et les forgerons nous assomment en s'étourdissant eux-mêmes.

Tout cela est joli et spirituel. Mais rien ne montre mieux que ces gracieux détails à quel point Callimaque est loin d'Homère et de Pindare, et pourquoi ses *Hymnes* sont des œuvres si insupportables.

9. Aratos. — Le terme logique de tant d'érudition était le poème didactique, qui eut, en effet, dans la période alexandrine, une sorte de renaissance. L'initiateur de cette résurrection fut Aratos, né à Soles, en Cilicie, vers 315, élève tour à tour des philosophes et du poète Philétas, ami de Théocrite, et qui passa la plus grande partie de sa vie à la cour des rois de Macédoine[1]. Parmi d'assez nombreux ouvrages en vers et en prose, il composa notamment un célèbre poème didactique, les *Phénomènes* (Φαινόμενα), en deux livres : le premier livre est un exposé des notions d'astronomie alors régnantes ; le deuxième, sur les signes du temps ou les pronostics (Διοσημεῖαι), est un cours de météorologie populaire.

Chez Hésiode, la poésie didactique avait été surtout l'interprète grave et religieuse d'une tradition impersonnelle. Chez les philosophes du VI^e^ et du V^e^ siècle, elle était la voix raisonneuse et passionnée de la raison individuelle marchant à la conquête du vrai. Chez Aratos, elle n'est ni l'un ni l'autre : elle est la vulgarisation élégante d'une science constituée en dehors d'elle et en dehors de la tradition. Aratos borne son ambition, toute littéraire, à traduire en vers élégants l'ouvrage en prose d'un vrai savant, Eudoxe de Cnide. Le danger d'un pareil système est d'engendrer la froideur et le prosaïsme. La passion de Lucrèce, la mélancolie exquise de Virgile sont indispensables pour vivifier ce genre de poésie. Or, Aratos n'est ni un Lucrèce

1. Édition de Kœchly, dans les *Poetæ Bucolici* de la Bibl. Didot, t. II, Paris, 1851.

ni un Virgile. C'est un alexandrin de beaucoup de talent, et rien de plus. Il a quelques-unes des qualités d'un Boileau, avec moins de conviction et plus d'élégance. C'est, si l'on veut, un Saint-Lambert : comme le poète des *Saisons*, il est bon écrivain, bon versificateur, précis, harmonieux et froid. Il eut cependant une réputation considérable : son livre devint classique. Même de vrais savants, comme Hipparque et Denys, le commentèrent. A Rome, Varron et Cicéron le traduisirent; Virgile s'en inspira, mais pour le dépasser. En somme, il eut le mérite de mettre à la portée de tous les lecteurs cultivés une science qui, jusque-là, semblait réservée aux spécialistes.

10. **Apollonios de Rhodes.** — En face de ces délicats, Apollonios est, à certains égards, un réfractaire, puisqu'il osa, en dépit d'eux, revenir à l'épopée héroïque : ce n'est pourtant là qu'une demi-révolte, car il reste encore beaucoup plus alexandrin et beaucoup moins homérique qu'il ne le croyait lui-même. Il a, d'ailleurs, un très grand talent[1].

Il était né à Alexandrie : Rhodes devint seulement sa seconde patrie, quand sa querelle avec Callimaque l'eut forcé à s'exiler. La date de sa naissance ne peut être fixée avec précision. Ce qui est certain, c'est qu'il fut l'élève de Callimaque, qu'il composa tout jeune ses *Argonautiques*, en opposition avec la doctrine de son maître, et qu'il finit sa vie à Rhodes, où il acheva sans doute son poème et en donna deux éditions successives.

Le poème des *Argonautiques* comprend quatre livres et près de six mille vers. Dans les deux premiers livres, Apol-

1. Éditions de Lehrs, dans l'*Hésiode* de la Bibl. Didot, Paris, 1862; de Merkel, dans la Bibl. Teubner, Leipzig, 1882. — Trad. française de De la Ville de Mirmont, Bordeaux, 1892. — Articles de Sainte-Beuve, *la Médée d'Apollonius*, dans les *Portraits contemporains*, t. V; et de J. Girard, *Études sur la poésie grecque*, Paris, 1884.

lonios dit la réunion des Argonautes, leur départ, leur voyage jusqu'en Colchide; dans les deux derniers, la conquête de la toison, grâce à l'aide de Médée, et leur retour en Grèce. Une foule d'épisodes, de descriptions, de combats s'enchâssent dans l'action et l'enrichissent.

La prétention évidente d'Apollonios était d'être l'Homère de son temps, de donner à la Grèce, en un seul poème, une sorte d'*Iliade* et d'*Odyssée* mise au goût du jour. Ce qu'il retient de l'ancienne épopée, c'est le merveilleux, les combats, les aventures héroïques, les catalogues. Ce qu'il y ajoute, c'est d'abord l'érudition curieuse : géographie, mythes nouveaux, étymologies, coutumes populaires et naïves, rites exotiques ou surannés; — c'est ensuite la peinture de l'amour. De là, dans son poème, des parties qu'on peut appeler mortes, et des parties vivantes. Les parties mortes, ce sont d'abord toutes celles où il traite les motifs traditionnels, parce qu'il n'a pas les qualités que ces sujets eussent exigées; ce sont ensuite les parties remplies par l'érudition, naturellement réfractaire à la poésie, et surtout à ce genre de poésie. Il a fait, au contraire, œuvre vivante et durable dans la peinture de l'amour : là, il a pu déployer tout son talent, qui était considérable, et se montrer plus novateur, plus original, plus grand poète même qu'on ne le dit peut-être communément. Nous laisserons de côté tout ce que nous avons appelé les parties mortes de son poème; dans ces passages, ses qualités et ses défauts n'ont rien d'original : ce sont les qualités et les défauts de son temps, érudition, bel esprit, finesse ingénieuse, goût du joli plus que du beau, absence de sincérité et d'émotion, style composite, où la recherche et le prosaïsme se combinent d'une manière analogue à celle qu'on trouve chez Callimaque. Si Apollonios s'en était tenu là, il ne mériterait pas de survivre. Avec l'amour de Médée, tout va changer. Non que le bel esprit alexandrin ne paraisse encore à maintes reprises dans ces peintures. Mais cet amour, malgré tout,

est un sentiment sincère et fort, une vraie passion, et, sinon une passion homérique, du moins une passion digne de l'épopée telle que la conçoit un Virgile. Par là, Apollonios a élargi, mais non brisé, le cadre de l'épopée. Il y a fait entrer l'amour, et il a su le peindre avec assez de puissance à la fois pour l'approprier à la grandeur du genre, et avec assez de nouveauté pour laisser une trace impérissable.

La nouveauté de la peinture d'Apollonios consiste d'abord dans une subtilité d'analyse dont il n'y avait avant lui aucun exemple. On n'a peut-être pas assez dit à quel point c'était une chose neuve, à cette date, que d'étudier heure par heure, pour ainsi dire, l'éclosion d'une passion dans une âme, d'en suivre les progrès minutieusement, d'en dire les incertitudes, les combats douloureux, et d'arriver peu à peu, sans défaillance, jusqu'à l'explosion finale, décrite avec une vigueur et un pathétique admirables. Euripide lui-même n'avait fait que les premiers pas dans cette voie de l'analyse psychologique minutieuse de la passion. L'histoire de Médée, dans le III[e] chant des *Argonautiques*, est l'histoire d'une âme en proie à une crise que nous voyons naître et grandir, et que nous suivons avec angoisse à travers ses premières émotions, ses joies, ses pudeurs, ses désespoirs. Depuis la première audience accordée par Éétès à Jason, depuis le songe qui achève de la troubler, depuis ses entretiens avec sa sœur Chalcippe, jusqu'à l'admirable scène où, dans le temple d'Hécate, elle attend Jason, le voit venir, s'entretient avec lui, et finalement, livrant toute son âme, se résout à la fuite, il y a un progrès continu, un rythme dramatique qui anime la finesse des analyses et nous entraîne dans un mouvement irrésistible. C'est déjà l'art d'un Virgile, d'un Racine, d'un romancier moderne. Ce qui n'est pas moins remarquable, c'est la nature des éléments qui entrent dans cette peinture. Médée est une jeune fille; sa vie a toujours été chaste, son imagination est pure. Elle lutte contre elle-même avec épouvante. Tout conspire contre sa

volonté : la démarche de sa sœur a un air rassurant ; des sophismes spécieux l'enveloppent de toutes parts. Même quand elle a pris son parti d'être criminelle, elle garde des délicatesses de langage et une dignité d'attitude qui lui donnent une physionomie à part. La Médée d'Apollonios laisse pressentir la Phèdre de Racine, et ce n'est pas là pour elle un médiocre honneur. Mais, dira-t-on, cette passion si noble se concilie-t-elle avec les autres traits de la physionomie de Médée, magicienne puissante, et parfois cruelle? Non, sans doute. C'était là le vice irrémédiable d'une donnée faite d'éléments complexes et contradictoires. Racine lui-même, dans sa *Phèdre* et dans son *Iphigénie*, n'a pu complètement triompher de ce genre de difficulté. Ce qu'on peut dire à l'honneur d'Apollonios, c'est qu'il a eu, comme tous les grands artistes, l'habileté de fondre ces éléments disparates en un tout suffisamment harmonieux pour que le goût ne soit pas choqué, et qu'en somme, ce qui surnage dans son poème, c'est le caractère de la jeune fille passionnée, ardente malgré ses troubles, capable de tout sous l'impulsion d'un amour irrésistible : la magicienne reste au second plan, et il n'est pas trop difficile parfois de l'oublier.

Bien que le style d'Apollonios soit trop composite pour être d'une beauté classique, il a des qualités de premier ordre. Les discours, très nombreux dans le poème, sont extrêmement habiles. Quelques-uns des monologues de Médée sont d'un effet dramatique admirable. Voici, dans ses grandes lignes, la scène où Médée prend sa résolution définitive; les souvenirs des poètes antérieurs, les modèles aussi, qui ont inspiré Virgile et Racine, s'y enchaînent en une trame vraiment puissante[1].

Cependant la nuit étendait ses ombres sur la terre; en mer, les matelots s'endormaient, en contemplant de leur navire Hélikè et les astres d'Orion. Le moment du sommeil était souhaité du voyageur en route et du gardien qui veille aux

1. III, 743-800 (trad. de la Ville de Mirmont, sauf quelques mots).

portes. La mère elle-même qui vient de voir mourir ses enfants était enveloppée dans la torpeur d'un assoupissement profond; l'aboiement des chiens ne s'entendait plus dans la ville; plus de rumeur sonore; le silence possédait les ténèbres de la nuit.

Mais Médée n'était pas envahie par le doux sommeil. Mille soucis, nés de son amour, la tenaient éveillée... Sans cesse, son cœur bondissait dans sa poitrine. Tel, dans une chambre, un rayon de soleil bondit, reflété par l'eau qui vient d'être versée dans un chaudron ou une terrine : agité par un rapide tournoiement, il saute, çà et là; de même le cœur de la jeune fille tournoyait dans sa poitrine...

Elle se disait tantôt qu'elle donnerait la substance magique pour calmer les taureaux, tantôt qu'elle ne la donnerait pas; elle pensait à périr elle-même, puis à ne pas mourir, à ne pas donner la substance, à supporter son mal sans rien faire. Puis, s'étant assise, elle réfléchit et dit :

« Infortunée que je suis! Entourée de malheurs, où me tourner? Partout des incertitudes pour mon âme; aucun remède à ma souffrance, qui ne cesse de me brûler. Oh! si Artémis avait pu me tuer de ses flèches rapides avant qu'il me fût apparu!... Comment pourrai-je, à l'insu de mes parents, préparer les substances magiques? Quelle parole dire? quelle ruse inventer pour dissimuler mon aide? Lui parlerai-je en secret loin de ses compagnons? Malheureuse, quand même il mourrait, je n'espère pas être soulagée de mes maux; lui mort, alors encore le mal m'étreindrait. Adieu, pudeur! Adieu, l'éclat de ma vie! Qu'il soit sauvé par moi, et que, sans blessure, il s'en aille loin d'ici, au gré de son cœur!... »

Quintilien dit d'Apollonios que son poème mérite l'estime par une certaine égalité de qualités moyennes. Ce jugement s'applique bien au début et à la fin des *Argonautiques;* il est injuste pour le III^e^ chant. Le créateur du personnage de Médée, alexandrin et académique par tant de côtés, a eu son heure d'inspiration et son éclair de génie.

11. **Lycophron.** — La virtuosité verbale mise en honneur par Callimaque devait aboutir à d'étranges excès. Quand le culte du mot et de l'« écriture artiste » se détache de plus en plus du sérieux de la pensée, il se trouve toujours quelques excentriques pour donner dans le galimatias sous prétexte d'art, et pour arriver à l'inintelligible. Ce rôle, à

Alexandrie, fut tenu par Lycophron, surnommé « l'Obscur »[1]. Né à Chalcis, attiré à Alexandrie comme tant d'autres, par l'éclat de la cour de Philadelphe, Lycophron y conquit une grande réputation comme poète dramatique et fut compté parmi les écrivains de la célèbre « Pléiade » tragique. Il nous reste de lui, outre des fragments assez courts, un étrange poème intitulé *Alexandra*, et qui semble être lui-même comme un fragment d'un drame prodigieux. C'est un extraordinaire couplet tragique de mille quatre cent soixante-quatorze vers où sont rapportées, par une esclave, semble-t-il, des prophéties d'Alexandra, c'est-à-dire de Cassandre, fille de Priam. Ces prophéties s'étendent jusqu'à la période alexandrine. Elles sont à peu près inintelligibles, et c'est ce qui a fait en grande partie leur célébrité : expliquer Lycophron était, pour les exégètes anciens, un tour de force très apprécié. Il faut pourtant reconnaître qu'il y avait, dans cette poésie insupportable, beaucoup d'habileté technique et même un germe d'idée juste. Cette idée était de rendre au style tragique, devenu, depuis Euripide, assez voisin de la prose, son ancien éclat. Pour y réussir, Lycophron reprit les procédés du vieux style lyrique, ceux de Pindare et d'Eschyle, mais employés sans mesure et sans goût, entassés les uns sur les autres sans le moindre répit, dans une intempérance effroyable de pédantisme, de savoir mythologique, le tout compliqué de l'obscurité proverbiale des oracles. Au total, l'œuvre de Lycophron ne manquait pas de quelque talent, mais elle n'avait plus rien à voir avec le bon sens. Ce qui fait son intérêt, c'est qu'elle était, après tout, dans la logique d'un certain alexandrinisme.

12. Les derniers poètes épiques, didactiques et élégiaques. — Les poètes dont nous venons de parler ont ouvert les voies en tous sens. Après eux, pendant deux siècles encore, on les imite, on les recommence avec plus ou moins de succès, mais sans qu'aucun nom désormais soit

1. Édition de Holzinger, Leipzig, 1895.

de premier ordre. Les œuvres, d'ailleurs, ont péri presque entièrement. Quelques mots suffiront à en rappeler le souvenir.

L'épopée a eu pour représentants principaux Euphorion de Chalcis et Rhianos. Euphorion, né à Chalcis en 276, fut bibliothécaire d'Antiochus le Grand, de 224 à 187. Il avait composé un certain nombre de poèmes mythologiques (*Dionysos*, *Hyakinthos*, *Hippomédon*, *Artémidoros*, etc.), écrits d'un style savant et obscur, qui le rattachaient au groupe des Callimaque et des Lycophron; Virgile, cependant, paraît l'avoir goûté [1]. — Rhianos, né en Crète, contemporain d'Ératosthène, écrivit dans la seconde moitié du IIIe siècle. Il était philologue en même temps que poète. Son *Héracléide*, ses *Achaïques*, ses *Thessaliques*, etc., ne sont plus guère pour nous que des noms. Son poème des *Messéniaques* (Μεσσηνιακά) nous est mieux connu, grâce à Pausanias, qui s'en est inspiré dans son chapitre sur la Messénie : c'est donc de Rhianos que vient l'histoire du héros Aristomène et de ses aventures merveilleuses. Il semble avoir écrit avec quelque simplicité. — Ajoutons à ces noms celui d'Archias, célèbre surtout pour avoir été le client de Cicéron, improvisateur facile et intarissable, qui avait composé un poème *Sur la guerre de Mithridate*.

La poésie didactique n'a guère produit dans cette période qu'une œuvre marquante, l'*Hermès* d'Ératosthène, si tant est que ce fût vraiment un poème didactique. Il nous en reste un fragment sur les cinq zones qui a bien le caractère didactique [2]. C'est de la poésie dans le goût d'Aratos. Mais nous savons, d'autre part, qu'Ératosthène y racontait aussi l'enfance d'Hermès, comment il fit jaillir dans le ciel la voie lactée en mordant le sein d'Héré, ses larcins, ses voyages, la découverte de la lyre. Il y avait donc, dans l'*Hermès*, autre chose qu'une œuvre proprement

1. *Bucol.*, X, 50.
2. *Anthologie* de Jacobs, t. I, p. 227-229

didactique. — Nicandre de Colophon, né vers la fin du IIe siècle, est un poète franchement didactique, mais franchement médiocre. Ses poèmes conservés, sur les morsures des bêtes et leurs remèdes (Θηριακά) et sur les contre-poisons (Ἀλεξιφάρμακα), ne sont que de plates compilations. D'autres ouvrages de lui, en vers et en prose, se rapportaient à l'histoire, à la géographie, à l'histoire naturelle.

L'élégie mythologique et romanesque, si cultivée par la première génération alexandrine, continua d'être en honneur. — Ici encore, nous retrouvons le nom d'Ératosthène, dont l'*Érigone* racontait sans doute les vieilles légendes attiques relatives à la fille d'Icarios et comment elle fut changée en constellation avec son chien. — Après Ératosthène, il faut descendre jusqu'au Ier siècle pour rencontrer de nouveau un poète élégiaque de quelque renom : c'est Parthénios de Nicée, l'ami de Gallus, venu à Rome en 73 comme prisonnier de guerre, et qui connut sans doute Virgile[1]. Nous ne connaissons guère que les titres de ses élégies (*Aphrodite*, *Délos*, *Crinagoras*) et ceux de quelques autres de ses poèmes en hexamètres (*Métamorphoses*, *Héraclès*). Mais il nous reste de lui un ouvrage en prose, les *Souffrances d'amour*, qu'il avait composé pour Gallus, et qui jette du jour sur la nature de son inspiration ordinaire[2] ; c'est un recueil de légendes relatives à des aventures d'amour qui aboutissent d'ordinaire à des catastrophes ou à des métamorphoses. Parthénios était encore un styliste de l'école de Callimaque. Par le fond des choses comme par sa date, il est déjà tout près d'Ovide.

13. **Suite de l'épigramme ; Méléagre ; les « Anthologies ».** — A côté de ces genres divers, nous trouvons enfin, dans cette période, le genre durable par excellence, l'épigramme, qui a fleuri à toutes les époques, qui a vécu aussi long-

1. Fragments dans Meineke, *Analecta Alexandrina*, p. 253-338.
2. Publié dans les *Mythographi græci* de la Bibl. Teubner, t. II fasc. I, 1896.

temps que l'hellénisme, et que sa facilité apparente devait rendre particulièrement séduisante pour les simples amateurs. Nous connaissons plus de quarante auteurs d'épigrammes appartenant à ce temps. Tout le monde s'en mêlait. Dans cette foule de poètes, artistes ou simples amateurs, le talent est monnaie courante ; ce qui est rare, c'est l'originalité. Bornons-nous à mentionner Dioscoride, Alcée de Messène, Antipater de Sidon, qui ne sont que des versificateurs plus ou moins agréables et élégants.

Méléagre, de Gadara (en Syrie), né vers le milieu du IIe siècle, est beaucoup plus intéressant[1]. — Comme poète, il se distingue de la plupart de ses contemporains par le caractère personnel de ses épigrammes. Disciple de son compatriote, le philosophe cynique Ménippe, Méléagre mena une vie de plaisir. Ses épigrammes sont remplies de l'écho de ses passions. Elles sont quelquefois très libres de ton et d'autres fois gâtées par le bel esprit. Le plus souvent, elles ont un mérite de sincérité qui les met à part. Quelques-unes même arrivent à l'émotion et à la beauté. Quand la mort lui eut ravi Héliodora, qu'il avait souvent chantée pour sa beauté et son esprit, il sut dire sa tristesse en vers vraiment exquis :

Que mes larmes, Héliodora, aillent vers toi comme un présent, comme une relique de mon amour, dans l'Adès, larmes cruelles à verser. Sur ta tombe tant pleurée, je répands la libation de mes regrets, souvenir de mon amour. Moi, Méléagre, je gémis sur toi, ô chère morte, douloureusement, bien douloureusement, vaine offrande à l'Achéron. Hélas ! hélas ! où est mon rameau verdoyant si aimé ? Adès me l'a ravi, et cette fleur épanouie est souillée de poussière. Ah ! du moins, je t'en prie à genoux, terre nourricière, que cette enfant si regrettée soit par toi, ô mère, reçue avec douceur sur ton sein et dans tes bras !

Méléagre a encore un autre titre à notre reconnaissance que son mérite de poète : il eut l'idée de recueillir,

1. *Anthologie* de Jacobs, t. I. — Article de Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, t. V. Étude d'Henri Ouvré, *Méléagre de Gadara*, Paris, 1894. — Trad. française de Pierre Louÿs.

avec ses propres œuvres, un choix de chansons, élégies, épigrammes d'une quarantaine de poètes grecs, depuis les classiques du VII^e^ siècle jusqu'à ses contemporains. Il appelait ce recueil la *Couronne* ou le *Bouquet* (Στέφανος). Une longue dédicace en vers à son ami Dioclès, qui nous a été conservée, expliquait ce titre général par la comparaison (un peu prétentieuse et subtile) qu'il faisait de chaque poète avec une fleur particulière. La *Couronne* de Méléagre n'était pas tout à fait la première des anthologies ; car Artémidore d'Éphèse, entre autres, avait déjà formé un recueil de poèmes bucoliques. Mais elle fut probablement la première qui présentât un ensemble aussi riche, aussi varié, et elle eut un grand succès Elle devint le point de départ de toutes les anthologies subséquentes, et c'est à elle probablement que nous devons la conservation de quelques joyaux de la poésie grecque ancienne, malgré la fâcheuse habitude des auteurs d'anthologies d'éliminer de plus en plus les pièces les plus anciennes pour y substituer des œuvres nouvelles.

L'apparition des anthologies est le signe que la poésie grecque est déjà bien vieille au temps où nous sommes parvenus dans cette histoire : on s'occupe d'en recueillir pieusement les reliques. Elle continue pourtant de vivre encore et de produire, mais déjà d'une veine moins vigoureuse. La grande inspiration nationale des âges classiques a disparu. La grande inspiration individualiste des modernes n'est pas née encore. Ni l'érudition ni le bel esprit ne suffiront longtemps à préserver ce qui reste encore de poésie dans le monde grec. Avec la fin de l'alexandrinisme, nous touchons à un âge de singulière stérilité poétique. Si les alexandrins sont rarement de très grands poètes, du moins ils cultivent encore la poésie avec goût et avec succès. Mais, dans la période suivante, on verra pour la première fois le monde grec oublier presque entièrement les antiques Muses de l'Hélicon.

CHAPITRE XXVI

POLYBE ET LES DERNIERS ALEXANDRINS

SOMMAIRE

I. La Grèce et Rome. — II. Polybe; sa vie, son œuvre. — III. Objet que s'est proposé Polybe : son histoire est « générale » et « pragmatique ». — IV. La science de Polybe. — V. L'art de Polybe. — VI. Conclusion sur Polybe. — VII. L'histoire après Polybe. — VIII. Sciences diverses. — IX. La philosophie. — X. La rhétorique.

1. La Grèce et Rome. — Pendant que les érudits et les poètes compilaient leurs savants ouvrages ou limaient leurs vers, Rome grandissait, se préparant à conquérir le monde. Déjà maîtresse de l'Italie, débarrassée de toute crainte à l'égard de Carthage par l'issue de la seconde guerre punique, elle se tourne vers l'Orient, et, dans la première moitié du IIe siècle, met peu à peu la main sur la Grèce, qui devient province romaine en 146. La même année, Carthage succombe définitivement. Puis les royaumes grecs d'Orient, les uns après les autres, cèdent devant les légions, jusqu'à ce qu'enfin, en 31 avant Jésus-Christ, l'Égypte, à son tour, perde son indépendance. Dès lors, le monde civilisé tout entier est devenu romain. Cette conquête graduelle et continue du monde grec par Rome était un fait assez considérable pour avoir quelque effet sur la littérature. Dès le début de cette période, Polybe mesure d'un regard profond la puissance de cet empire qui s'élève, et par là renouvelle

l'histoire. Si les sciences mathématiques et physiques, si la grammaire et la philologie, échappant par leur nature aux influences extérieures, restent semblables à elles-mêmes, il en est autrement de la philosophie et de la rhétorique, qui ne sont pas sans se modifier quelque peu au contact du goût romain. Bref, toute cette époque est une période de transition, où l'esprit grec, en face de cette civilisation nouvelle, de cet organisme politique puissant et original, sort de sa quiétude, s'interroge parfois sur lui-même, et subit en somme l'action de ses nouveaux maîtres, fût-ce malgré lui ou à son insu.

2. Polybe ; sa vie, son œuvre. — Polybe n'est pas seulement le plus grand historien de cette période : c'est un des plus grands historiens de tous les temps, un de ceux qui ont fait franchir à l'histoire une des étapes importantes de son évolution. Écrivain de second ordre, il est, par sa conception de l'histoire et par la force d'esprit avec laquelle il a réalisé cette conception, l'égal des Hérodote et des Thucydide[1].

Il était fils de Lycortas, l'ami et le disciple de Philopémen, et qui fut stratège de la ligue achéenne après la mort de celui-ci, en 183. Polybe naquit à Mégalopolis, en Arcadie, entre 210 et 205 sans doute. En 183, après la mort de Philopémen, c'est à lui qu'échut l'honneur de rapporter les cendres du héros, victime des Messéniens. Dans les années suivantes, on le voit, avec son père, étroitement mêlé, par la parole et par l'action militaire, à toute la vie politique de la ligue. Pendant la lutte de Rome et de la Macédoine (171-168), son attitude fut celle d'une réserve prudente à l'égard

1. Éditions de Dübner, Bibl. Didot, 1839 ; de Hultsch, Berlin, 1867-1871 ; de Dindorf, revue par Buttner-Wobst, Bibl. Teubner, 1882. — Trad. française de F. Bouchot, Paris, 1847.

A consulter :

Fustel de Coulanges, *Polybe ou la Grèce conquise par les Romains*, thèse, 1858.

de Rome, malgré l'opposition du parti démocratique, qui recherchait avec ardeur l'appui du Sénat. Aussi, après la défaite définitive de Persée, Polybe fut-il au nombre des mille otages, tous aristocrates, que la ligue dut livrer aux Romains. Polybe fut envoyé à Rome. Il s'y lia d'amitié avec Fabius et Scipion, les fils de Paul Émile. Grâce à ces relations, il put rester à Rome même, au lieu d'être envoyé, comme les autres otages, dans quelque municipe italien. Il avait alors quarante ans. Sa familiarité avec les membres d'une des plus illustres maisons de l'aristocratie romaine le mit en rapport avec tout ce que Rome comptait d'hommes politiques marquants. Il put étudier de près le gouvernement de la République au plus beau moment de son histoire. Il y trouvait tout ce que sa pensée sérieuse et réfléchie avait souvent regretté de ne pas rencontrer dans sa propre patrie : une aristocratie bien assise, une organisation forte, un esprit de discipline et de moralité qui doublait l'effet de la force matérielle. Il se donna tout entier à l'observation de ce monde nouveau, qu'il pouvait connaître et apprécier mieux que personne. En 150, il obtint le droit de rentrer dans sa patrie avec les autres otages. Il usa de ce droit, mais revint souvent à Rome, devenue sa seconde patrie. En 146, il était avec Scipion en Afrique. Il essaya de prévenir la dernière révolte de la Grèce, et, n'ayant pu l'empêcher, mérita du moins la reconnaissance de ses compatriotes, après leur défaite, par ses interventions utiles en leur faveur. Cette seconde partie de sa vie fut, en outre, remplie par la composition de ses ouvrages et par de nombreux voyages d'études, en Libye, en Espagne, en Gaule. Il mourut à quatre-vingt-deux ans, vers 125 par conséquent, d'une chute de cheval.

Polybe avait écrit une *Vie de Philopémen*, un *Traité de tactique*, un récit de la *Prise de Numance*, aujourd'hui perdus. Mais son œuvre capitale était sa grande *Histoire* (Ἱστορίαι), en quarante livres, où il racontait l'histoire du monde pen-

dant les soixante-quinze années qui séparent le début de la seconde guerre punique (221) et la prise de Corinthe (146). Ce récit commence au IIIe livre seulement de l'ouvrage ; les deux premiers sont remplis par une introduction, dans laquelle Polybe revient plus brièvement sur les événements qui se sont écoulés depuis l'année 264, où finissait l'ouvrage de Timée : de sorte que l'ouvrage commence réellement à la première guerre punique. La période qui forme le centre de ce récit est celle où Rome, en moins de cinquante-trois ans (221-168), fait passer sous sa domination presque toute la terre habitable, comme le dit Polybe lui-même [1]. Malheureusement, cet ample tableau n'est pas arrivé intact jusqu'à nous. Les cinq premiers livres sont complets et nous conduisent jusqu'à la bataille de Cannes. Pour les treize livres suivants, nous avons encore de longs extraits. Pour les vingt-deux derniers, nous n'avons plus que des fragments d'importance et d'étendue fort inégales.

3. **Objet que s'est proposé Polybe : son histoire est « générale » et « pragmatique ».** — La nature même des événements racontés par Polybe lui a paru exiger une nouvelle forme de récit. Jusque-là, l'histoire était « particulière », en ce sens que les historiens racontaient la vie de chaque cité ou de chaque nation isolément, parce que chacune, en effet, vivait de sa vie propre, et ne rencontrait les autres qu'exceptionnellement. Désormais, au contraire, toutes les histoires particulières se rejoignent et s'enchevêtrent ; le monde tout entier vit d'une vie commune, est intéressé dans les mêmes luttes, dominé par une même politique, celle de Rome, qu'on trouve partout agissante, comme l'âme de ce grand corps. Il faut donc que l'histoire devienne « générale ». Il s'agit, non de juxtaposer une série d'histoires particulières, mais de montrer l'unité intime de tous ces faits en apparence incohérents, qui ont pour théâtre toutes les parties de la terre habitable, et comment ils vont

1. Polybe, I, 1, 5.

tous au même but, le triomphe final de la puissance romaine[1].

Polybe, en outre, veut faire une histoire *pragmatique*, c'est-à-dire tournée tout entière à la connaissance précise et presque technique des choses qui font la matière de l'histoire, la politique et la guerre. Pour la plupart des historiens, l'histoire est une œuvre de cabinet, à laquelle suffisent l'érudition et l'éloquence. C'est ainsi qu'en juge Timée, le plus célèbre de tous, et cela suffit au public, qui l'applaudit. Cette manière d'entendre l'histoire semble à Polybe fausse et ridicule. L'historien doit connaître les livres, sans doute ; mais il doit surtout connaître la politique et la guerre. Sa grande affaire est d'apporter aux hommes d'État des renseignements utiles. Ce n'est pas avec de belles phrases ou de curieuses recherches de mythologie qu'on arrive à ce résultat. Il faut connaître les choses et en parler avec sérieux, avec précision, dans un esprit « méthodique »[2]. Tant pis si l'on paraît ainsi à certains lecteurs « sévère et monotone » ; l'essentiel est d'obtenir l'approbation des bons esprits, qui cherchent dans l'histoire des leçons pratiques et effectives. Polybe a développé ces idées à maintes reprises[3]. On en voit l'importance et la nouveauté. Parmi tant de rhéteurs frivoles et d'érudits incompétents, Polybe ressaisit la tradition de Thucydide. La manière dont il l'applique n'est pas moins digne d'admiration.

4. La science de Polybe. — La valeur scientifique de son œuvre est de premier ordre. Elle vient à la fois d'une préparation technique très forte et d'une culture générale vraiment philosophique.

D'abord, il sait à fond les choses dont il parle : la politique et la guerre. Sur la tactique, nou l'avons vu, il avait

1. Polybe, I, 3-4.
2. Μεθοδικῶς, IX, 2, 5.
3. Voir notamment IX, 1-2.

même composé un écrit technique spécial. Quant à la politique, il l'a d'abord pratiquée personnellement, avant d'en causer avec l'élite des hommes d'État romains. Pour connaître le théâtre des événements qu'il devait raconter, il a fait de nombreux voyages géographiques ; après l'intelligence des choses, la connaissance des lieux est, à son avis, la plus importante des qualités nécessaires à l'historien. Non seulement il a visité, en soldat ou en négociateur, la plus grande partie de la Grèce et de l'Italie, l'Égypte, la Sicile ; mais encore il a fait de véritables voyages d'explorations dans la Libye, l'Ibérie, la Gaule voisine de l'Océan ; il a parcouru les Alpes afin de mieux comprendre la marche d'Annibal. Il se félicite quelque part de ce que les conquêtes d'Alexandre d'abord, ensuite celles de Rome, en faisant l'unité du monde, ont rendu les voyages sinon faciles, au moins possibles [1]. En outre, il a lu les écrits de ses prédécesseurs : sans croire que l'érudition dispense de tout le reste, il ne méprise pas l'érudition. Son livre est rempli des noms de ceux qui ont traité avant lui les mêmes sujets. Il a vu des archives et il cite quelquefois les documents *in-extenso*. L'emploi qu'il fait d'une table de bronze de Lacinium pour dresser l'état des forces d'Annibal est remarquable [2].

Ajoutons qu'il sait user des informations avec critique et impartialité. Sa critique résulte surtout d'un bon sens très ferme éclairé par l'étude directe des choses : un récit de bataille qui présente des circonstances impossibles (et il excelle à démêler ce qui est possible ou ce qui ne l'est pas) est rejeté par lui sans hésitation, quelle que soit l'autorité de celui qui le rapporte. Son impartialité est pleinement consciente. « Dans la vie ordinaire, dit-il, de certains égards sont permis... Mais quand une fois on revêt le caractère d'historien, il faut oublier tous ses sentiments person-

1. Polybe, III, 58 et 59.
2. Polybe, III, 33.

nels ; il faut souvent louer ses ennemis et les exalter, ou au contraire convaincre d'erreur et poursuivre des reproches les plus vifs ceux qu'on aime le mieux[1]. » C'est ce qu'il a fait constamment avec un courage admirable. Comme homme, il se dévoue à ses concitoyens en toutes circonstances ; comme historien, il juge leurs fautes et leurs erreurs avec une clairvoyance attristée, mais implacable.

A côté de ces qualités primordiales de tout historien digne de ce nom, en voici d'autres, qui sont d'un ordre plus rare encore, et qui donnent à l'histoire de Polybe sa physionomie propre. Polybe a l'esprit profondément philosophique. Non qu'il soit spécialement stoïcien, ou péripatéticien, ou platonicien ; il n'est, semble-t-il, d'aucune secte ; mais les enseignements essentiels de la philosophie grecque, ou, si l'on veut, de la science grecque, ont agi sur sa pensée, qui en est toute pénétrée. Il croit que l'histoire, comme toute science, a pour objet principal d'expliquer les faits, c'est-à-dire d'en découvrir les causes ; non la cause première, que les uns cherchent dans la volonté des dieux et les autres dans le hasard ; mais les causes secondes, seules vraiment accessibles à la pensée de l'historien et seules utiles à l'instruction de l'homme d'État. Mais il faut d'abord bien entendre ce qu'est une « cause » (αἰτία)), et ne pas confondre la cause d'un fait historique avec l'événement accidentel qui en fut l'occasion (πρόφασις) ou avec celui qui en fut le point de départ (ἀρχή), comme font tant d'historiens. Une vraie cause est liée à son effet par un lien nécessaire. La volonté des individus est souvent une cause : la politique d'Amilcar, par exemple, a été pour beaucoup dans les origines de la seconde guerre punique. Mais les causes les plus importantes, celles qui exercent l'action la plus permanente et la plus étendue, ne sont pas les causes individuelles : Polybe a insisté plus que personne avant lui sur les causes générales : mœurs et traditions des cités,

1. Polybe, I, 14, 4-5.

organisation militaire, institutions politiques. Ces dernières, notamment, lui paraissent être, selon le mot d'Isocrate, l'« âme des États ». Les profondes recherches d'Aristote et de son école sur les constitutions des cités grecques et barbares avaient vulgarisé cette notion, qu'on voit d'ailleurs apparaître déjà même chez un Hérodote et surtout chez un Thucydide. Mais Polybe lui a donné, le premier, une place prépondérante en histoire. Ses études, demeurées classiques, sur les constitutions de Sparte, de Carthage, de Rome, sur l'organisation militaire des Romains, sur les qualités et les défauts de la phalange, sont des monuments admirables de science solide et neuve. Ce n'est pas qu'il n'y mêle des erreurs, et notamment ce préjugé rationaliste qui voit trop volontiers dans les constitutions l'œuvre d'un législateur presque surhumain, d'un philosophe réfléchi, qui travaille sur la matière humaine comme un Platon façonne les éléments de sa cité idéale, avec une pleine conscience et une pleine liberté. Son Lycurgue, par exemple, ressemble trop à un théoricien de la politique. Ces imperfections inévitables sont la marque du temps et la rançon nécessaire d'un grand progrès. Elles n'ôtent rien à la justesse des vues de détail ni à la profondeur de la conception générale.

Un autre trait essentiel de sa philosophie historique, c'est la hardiesse avec laquelle il embrasse dans une vue d'ensemble l'évolution totale de ces grands êtres qu'il étudie, les nations et les cités. Polybe sait à merveille que les institutions ne sont pas immuables, qu'une cité passe successivement d'une forme politique à une autre, que ces grands organismes vivent, c'est-à-dire naissent, se transforment et meurent. Il sait le rythme régulier, pour ainsi dire, de ces changements, et il note avec soin à quelle période de son évolution chaque cité est parvenue au moment où il l'étudie, afin d'en mieux mesurer les forces. Au temps de la guerre d'Annibal, Rome était dans sa pleine

maturité, Carthage dans son déclin : de là une différence inévitable dans la vigueur de leurs résolutions, toutes choses égales d'ailleurs. Cette loi inévitable d'évolution (ἀναχύκλωσις[1]) s'applique à tous les peuples : Rome elle-même n'y échappera pas; elle est florissante aujourd'hui, mais déjà les germes de mort sont à l'œuvre, et un jour viendra où ils achèveront de détruire la constitution qui a fait sa force[2]. Qu'ici encore Polybe prête le flanc à la critique; que les lois historiques lui apparaissent parfois avec un caractère trop simple, trop rigoureux, et, selon le mot de Fénelon, trop « mécanique », c'est évident. Il n'en est pas moins vrai que ce puissant effort pour dominer le détail des faits, et pour ramener les contingences à une nécessité supérieure, est souvent aussi clairvoyant que hardi. En somme, il a presque toujours raison. A force de croire à l'empire des lois historiques, il devient presque prophète. Même si l'on est tenté de discuter certaines de ses prophéties, on ne peut s'empêcher d'admirer la hauteur sereine de son esprit, et cette foi profonde dans la science (θεωρία), si souvent justifiée par les faits.

Ce caractère hautement scientifique de son histoire ne se montre pas moins dans une réforme très hardie des procédés d'exposition. Polybe rejette les discours; non seulement les frivoles développements oratoires à la façon de Timée, qui n'ont rien de commun avec la vérité historique ni même avec le bon sens, mais encore les discours directs à la façon de Thucydide, qui sont vrais d'une vérité générale et philosophique, et faux dans la forme. Ce mensonge de la forme lui est insupportable. Comme les modernes, il se borne à analyser, en style indirect, les avis des hommes d'État. Les historiens de son temps se complaisaient aux digressions mythologiques, aux curiosités érudites, aux étymologies prétendues savantes : Polybe

1. Polybe, VI, 9, 10.
2. Polybe, VI, 58.

écarte tous ces vains ornements avec la même résolution que les discours. Il raconte avec précision et abondance; il note les temps avec soin, tout en raillant parfois (à tort) les supputations minutieuses de Timée ; il décrit les pays avec ampleur; il étudie longuement les institutions ; enfin il disserte avec abondance, non seulement dans ses préfaces, selon l'usage du temps, mais aussi au cours même de son exposition, chaque fois qu'il croit avoir à éclaircir quelque idée ou quelque fait important.

5. **L'art de Polybe.** — Malheureusement, l'art, chez Polybe, n'est pas à la hauteur de la science. Le style est franchement mauvais, et la composition, quoique très supérieure au style, présente de graves défauts.

Le vice essentiel du style de Polybe ne vient pas d'une négligence qui serait excusable chez un homme d'action et qui pourrait être une grâce. Il s'applique à bien écrire; mais il ne sait pas ce que c'est que de bien écrire. Son vocabulaire, emprunté à la langue courante des gens instruits de son temps, est surchargé de termes abstraits et techniques. Au lieu de les éviter, il semble s'y complaire. Il aime ce jargon inutile, prétentieux et encombrant. Chose plus grave, il abonde en termes vagues, inexpressifs, en épithètes qui conviennent à tout parce qu'elles ne s'appliquent proprement à rien; par exemple, cet adjectif ὁλοσχερής (*considérable, sérieux*), dont il fait un si étrange abus; ou encore ce προειρημένος (*susdit*), qu'il emploie à tout propos. Sa phrase est longue et prolixe, non par hasard, mais par goût. Il vise à l'ampleur, au nombre oratoire. Il croit y arriver en mettant deux mots où un seul suffirait, et en traînant sa période à travers une demi-page. Il évite d'ailleurs l'hiatus, en bon élève d'Isocrate, et ce souci semble puéril au milieu de tant de graves défauts.

Sa composition vaut mieux. Son ferme esprit sait expliquer les choses avec précision et marquer exactement l'enchaînement des faits. Ses narrations son claires, sinon

vives et pittoresques. Les dissertations sont bien conduites, et le manque d'imagination y est moins sensible. Il les anime même parfois de quelque éloquence ou les égaie de quelque bonhomie assez fine. Mais il disserte trop. Disserter est pour lui une joie. Il interrompt sans cesse le cours du récit pour juger, pour donner son avis sur toutes choses. Polybe est un professeur de politique et d'art militaire qui ne cesse de nous faire la leçon. La leçon est instructive et profonde presque toujours, mais il fatigue.

6. Conclusion sur Polybe. — Polybe a été jugé très diversement. Un rhéteur puriste, comme Denys d'Halicarnasse, devait être surtout choqué de son style et mal comprendre son vrai mérite. Un délicat, comme Fénelon, tout en rendant meilleure justice à ses qualités d'historien, devait souffrir de le trouver si prolixe, si attaché à ses formules. Au contraire, des historiens philosophes, un Bossuet, un Montesquieu, l'ont honoré de la meilleure manière, en s'inspirant de ses leçons et de ses exemples. Ce sont eux, en somme, qui ont raison. Si l'on veut bien reconnaître que le premier devoir d'un historien n'est peut-être pas de charmer le lecteur, mais de l'instruire, on ne peut que se ranger à leur avis. Polybe n'est pas un artiste, et par là il s'éloigne de la grande tradition grecque. Mais il est un des trois ou quatre grands esprits qui ont fait faire à l'histoire, dans l'antiquité, un progrès décisif et durable. Sa conception générale du rôle des institutions et des mœurs dans la vie des peuples est une vue de génie. Les applications qu'il en a faites sont admirables. Sur la puissance romaine, sur la décadence de la Grèce, il a des jugements d'une clairvoyance effrayante, et d'une portée qui dépasse de beaucoup les objets mêmes auxquels ils s'appliquent. Dans l'étude des faits particuliers, on sent à chaque instant chez lui qu'on est en face de la réalité. Son récit de la marche d'Annibal, d'Espagne en Italie, est, dans l'ensemble, d'une netteté supérieure, qu'on appréciera surtout si l'on com-

pare sa narration à celle de Tite-Live, plus pittoresque, plus dramatique, plus amusante, et d'ailleurs imitée de la sienne, mais bien moins satisfaisante dans le détail, moins intelligente et moins intelligible.

7. **L'histoire après Polybe.** — Le génie de Polybe dépassait de si haut l'esprit de son temps qu'il n'eut pas, à proprement parler, d'élèves ni d'imitateurs. Avec ses successeurs, nous rentrons dans la pure tradition alexandrine, érudite et curieuse sans beaucoup de critique. Nous les connaissons d'ailleurs fort mal. Il suffit donc de mentionner, sans y insister : Apollodore d'Athènes, qui vécut à Pergame sous Attale II, et qui fut surtout un mythographe : son principal ouvrage était une *Histoire des dieux* (Περὶ θεῶν) en vingt-quatre livres, vaste répertoire de toutes les traditions mises en œuvre par les poètes et les historiens ; — Métrodore de Skepsis (milieu du IIIe siècle), érudit et rhétoriqueur, auteur d'une *Histoire de Tigrane ;* — Artémidore d'Éphèse (son contemporain), auteur d'une géographie qui fut une des sources de Strabon ; — Alexandre de Milet, surnommé *Polyhistor*, c'est-à-dire le curieux ou l'érudit, qui vint à Rome comme prisonnier de guerre sous Sylla et fut affranchi de Lentulus ; auteur infatigable de compilations érudites sur tous sujets : histoires merveilleuses, succession des philosophes, mœurs et coutumes de l'Orient, en particulier des Juifs ; — enfin Castor de Rhodes (même temps), auteur d'un résumé chronologique (Χρονικά) qui prétendait donner la date de tous les règnes et de tous les magistrats éponymes, depuis Ninus jusqu'à Pompée.

8. **Sciences diverses.** — Les mathématiciens, médecins, naturalistes, grammairiens, philologues ne sauraient nous arrêter davantage. Nous sommes ici sur les confins extrêmes de la littérature, et les œuvres mêmes ont disparu. Deux ou trois noms seulement doivent trouver place dans cette revue.

C'est d'abord celui du mathématicien Hipparque, de

Nicée en Bithynie, qui vécut au milieu du IIe siècle, surtout à Rhodes probablement. Hipparque est le plus grand astronome de l'antiquité, bien qu'il eût le tort, après Aristarque de Samothrace, de continuer à mettre la Terre au centre du monde ; mais ses recherches sur les mouvements des astres et leurs distances à la Terre sont l'œuvre d'un puissant esprit ; il avait perfectionné aussi les mathématiques proprement dites (invention de la trigonométrie) et les méthodes de la cartographie. — Nommons encore Héron d'Alexandrie (début du Ier siècle), auteur de traités *Sur les Machines de trait* et *Sur les Automates*, qui subsistent et qui sont curieux.

En grammaire, le grand nom de cette période est celui de Denys de Thrace, né à Alexandrie, d'une famille thrace, vers le milieu du IIe siècle. Elève d'Aristarque, il est le premier savant qui ait essayé de présenter dans son ensemble toute la science grammaticale, jusque-là éparse. Sa *Grammaire* eut un succès prodigieux : pendant douze siècles, elle fut reproduite, commentée, abrégée, amplifiée, traduite. Il nous en reste des rédactions et traductions partielles. — Tyrannion l'Ancien, son disciple, est surtout connu par ses travaux sur les ouvrages inédits d'Aristote, que Sylla venait d'apporter à Rome.

La philologie a pour principal représentant Didyme, né à Alexandrie, surnommé Χαλκέντερος, « aux entrailles d'airain, » semble-t-il, sous Auguste, après avoir accumulé dans des milliers d'écrits les résultats de ses recherches sur tous les sujets qui touchent à la philologie. Un important morceau de son commentaire sur Démosthène, récemment retrouvé, nous permet de mieux apprécier sa curiosité intelligente et son labeur [1].

9. La philosophie. — La philosophie est plus intéressante. Elle compte au moins deux noms remarquables, ceux de Panaitios et de Posidonios.

1. Diels, *Berliner Klassikertexte*, puis dans la Biblioth. Teubner, 1904. Étude de P. Foucart, *Mém. Acad. Inscr.*, 1907.

Panaitios, né à Rhodes vers le second quart du IIe siècle, disciple de Cratès de Mallos, vécut longtemps à Rome dans le cercle des Scipions, où il connut Polybe. Stoïcien sans raideur, Panaitios était pratiquement un éclectique. Dans son style aussi, à la différence des stoïciens rigoureux, il visait à plaire aux honnêtes gens. Nous ne pouvons plus lire ses traités *Sur le Devoir* (Περὶ τοῦ καθήκοντος), *Sur la Providence*, *Sur la Politique;* mais nous savons le cas qu'en faisait Cicéron et combien il s'en inspira. Il n'est guère douteux que la modération élégante de Panaitios ne dût quelque chose à l'influence de ce groupe si original des Scipions, amis de toute sagesse et de toute bonne grâce.

Posidonios, d'Apamée (en Syrie), fut l'élève de Panaitios. Lui aussi vint à Rome, mais il vécut surtout à Rhodes, où Cicéron, Pompée et d'autres Romains illustres allèrent l'entendre. Philosophe, philologue, historien, géographe, il eut en tous les genres une immense réputation. Son traité *Du Devoir* n'a pas été sans influence sur Cicéron. Ses *Histoires* étaient une continuation de celles de Polybe. Son ouvrage *Sur l'Océan* était le fruit d'explorations personnelles et ajouta quelque chose aux connaissances géographiques de son temps. Ce fut, en somme, un homme fort distingué.

L'épicurien Philodème, de Gadara, qui vécut aussi au temps de Cicéron, ne mérite un souvenir que parce que les fouilles d'Herculanum nous ont rendu un assez grand nombre de ses écrits, d'ailleurs médiocres. — Quant à Énésidème, dont les œuvres ont péri, son nom est fort connu à cause de la tentative qu'il fit pour relever, vers le même temps, l'école de Pyrrhon; ses *Discours Pyrrhoniens* (Πυρρώνειοι λόγοι), en huit livres, sont souvent cités par les anciens.

10. La rhétorique. — La rhétorique, comme la philosophie, trahit un certain effort vers la nouveauté. Mais ici les noms saillants et les œuvres durables manquent; ce n'est qu'un

peu plus tard que le mouvement de réaction contre le mauvais goût d'Hégésias devait aboutir à des résultats notables, avec Cécilios de Calacté et Denys d'Halicarnasse. Pour le moment, nous n'en sommes qu'au début. Sous l'influence de l'école de Pergame, très attachée à l'étude des Attiques, sous celle de Rome, qui oblige au sérieux les esprits capables de réflexion, une réaction contre les pointes et le bel esprit de la vieille rhétorique asiatique commence à se faire sentir. Les uns remontent jusqu'à l'atticisme de Lysias. D'autres, les nouveaux asiatiques, essayant sans doute d'imiter Isocrate, pratiquent une éloquence abondante et verbeuse. D'autres, enfin, essaient de s'en tenir à un juste milieu et se réclament des exemples d'Hypéride. Ce dernier groupe, qui se rattache à un certain Ménéclès d'Alabanda, fut surtout mis en lumière par l'enseignement d'Apollonios et de Molon, qui enseignèrent à Rhodes[1]. On sait que Cicéron fut l'élève de Molon. Nous ne possédons plus rien des écrits de ce dernier, mais sa physionomie littéraire, grâce surtout à son illustre élève, nous apparaît encore avec quelque netteté.

Voici déjà les noms des Scipions, de Pompée, de Cicéron qui se pressent et qui reviennent à chaque instant dans nos études. C'est le signe que nous sommes à la fin de cet âge de transition, et que nous allons maintenant entrer dans une phase nouvelle, celle qui correspond à la primauté, littéraire autant que politique, de Rome, devenue la capitale du monde civilisé.

1. Apollonios était lui-même fils d'un certain Molon, et le second Molon s'appelle aussi Apollonios. De là des confusions à éviter.

CHAPITRE XXVII

D'AUGUSTE A DOMITIEN

SOMMAIRE

I. Vue d'ensemble de la période de l'Empire. — II. Caractère général de la littérature grecque, d'Auguste à Domitien. — III. L'historiographie grecque à Rome. Diodore de Sicile. — IV. Suite de l'historiographie. Denys d'Halicarnasse. Strabon. Historiens secondaires. — V. L'histoire juive sous les Flaviens. Flavius Joseph. — VI. La philosophie. Pythagoriciens et Stoïciens. Première ébauche du Néoplatonisme : Philon le Juif. — VII. Grammaire, rhétorique et critique littéraire. Denys d'Halicarnasse et Cécilius. — VIII. La poésie au Ier siècle.

1. Vue d'ensemble de la période de l'Empire[1]. — Avec l'établissement de l'Empire, ou peu avant, vers le milieu du Ier siècle avant notre ère, s'ouvre la dernière période de la littérature grecque. Elle se prolonge jusqu'au règne de Justinien, et même au delà ; car il est aussi malaisé d'en marquer d'une manière précise le terme que d'en fixer rigoureusement le commencement. C'est un espace de plus de sept siècles, par conséquent, que nous avons à embrasser du regard. Marquons brièvement les quelques grands faits qui permettent d'y établir des divisions nécessaires.

1. Consulter, pour toute cette période, l'*Histoire des Romains* de Duruy, t. III-VII, et l'ouvrage d'Hertzberg, *la Grèce sous la domination romaine*. 3 vol., trad. Bouché-Leclercq.

Le Ier siècle de l'Empire, d'Auguste à Domitien, est, au point de vue de l'hellénisme, un des plus stériles en œuvres vraiment originales. Par suite de la destruction des royaumes grecs et de leur absorption dans l'unité romaine, la vie hellénique n'a, pour ainsi dire, plus de foyers; elle est, en partie, transplantée à Rome, où elle végète. Ce siècle peut donc être considéré comme une période de transition.

Vers le temps de l'avènement des Flaviens, le goût de l'art littéraire manifeste son réveil dans le monde grec par le rapide développement d'une éloquence connue sous le nom de *Sophistique;* en même temps, apparaît une philosophie morale et religieuse d'une sérieuse valeur. Ainsi commence une renaissance qui remplit le IIe siècle. Elle s'achève, au IIIe, par l'établissement du Néoplatonisme de Plotin et de Porphyre, grâce auquel l'hellénisme se trouve constitué en un corps de doctrine en face du christianisme grandissant.

Le début du IVe siècle et le règne de Constantin marquent le commencement d'une troisième et dernière période, qui s'étend, à travers trois siècles environ, jusqu'au terme indiqué plus haut. Elle est caractérisée par l'extension rapide et la victoire du christianisme, qui, d'abord, met à profit très largement la tradition hellénique et la fait refleurir au IVe siècle, mais, ensuite, la laisse peu à peu dégénérer ou dépérir.

2. **Caractère général de la littérature grecque, d'Auguste à Domitien.** — De ces trois périodes, la première est naturellement celle sur laquelle nous insisterons le moins. On n'y rencontre en effet aucun écrivain vraiment supérieur. Rome est alors devenue le centre du monde. Les Grecs les plus intelligents ou les plus actifs viennent s'y établir, ou y font, au moins, de longs séjours. Beaucoup d'entre eux y vivent dans la clientèle des empereurs ou des sénateurs. Se conformant au goût de leurs patrons, ils s'appliquent

surtout aux genres littéraires qui sont le plus de nature à les intéresser. La littérature d'imagination, la poésie se réduisent à peu de chose. L'éloquence n'a plus d'emploi; elle se confine dans l'école. En revanche, tout ce qui est d'utilité pratique trouve alors encouragement et faveur. On voit naître des ouvrages historiques et géographiques, d'un caractère généralement encyclopédique, qui ont surtout pour objet de condenser des renseignements épars. La critique des textes anciens, avec toutes les disciplines grammaticales qui s'y rattachent, se développe aussi. Enfin, la philosophie, sous sa forme la plus pratique, est assurée d'avoir des auditeurs et des lecteurs. Dans tout cela, il y a plus de travail que de génie, plus d'application aux choses déjà dites que d'invention. Nous allons rencontrer des noms qu'il n'est pas permis d'ignorer, des œuvres que l'on cite souvent, mais, en somme, rien qui mérite plus qu'une mention.

3. L'historiographie grecque à Rome. — Diodore de Sicile[1]. — Commençons par l'historiographie, puisque aussi bien l'histoire est certainement alors la forme littéraire la plus en faveur.

Le premier en date des historiens de ce temps est Diodore de Sicile; aucun autre, d'ailleurs, ne tient plus étroitement à la période antérieure. Abréviateur des historiens qui l'avaient précédé, ce n'est pas assez de dire qu'il dépend d'eux : en réalité, son œuvre n'existe que par la leur, dont elle n'est, à proprement parler, qu'une

1. Éditions :

L. Dindorf, 5 vol., Leipzig, 1866-1868, Bibl. Teubner; Fr. Vogel, 5 vol., Leipzig, 1890 et années suivantes, Bibl. Teubner.

A consulter :

H. Estienne, *Brevis tractatus de Diodoro et ejus scriptis*, dans l'édit. de Dindorf, t. V; Gatterer, *De operis historici a Diodoro compositi genere ac virtutibus*, ibid.; Clinton, *Fasti hellenici*, t. II, p. xxj; G. Kiessling, dissertations sur les sources de Diodore, dans *Rhein. Museum*, 1876 et années suivantes.

adaptation. Né vers l'an 90 avant Jésus-Christ, à Agyrium, en Sicile, Diodore consacra presque toute sa vie, soit à préparer son œuvre historique par des voyages et par des recherches dans les bibliothèques, soit à la rédiger. Il fit de nombreux et longs séjours à Rome, où il trouva, nous dit-il, les ressources scientifiques nécessaires à sa grande entreprise. Celle-ci lui demanda trente années d'élaboration, de 460 à 430 environ. Elle semble avoir été achevée et publiée vers le début du règne d'Auguste. Le titre sous lequel elle fut donnée au public était vraisemblablement : *Bibliothèque historique* (Ἱστοριῶν βιβλιοθήκη).

Diodore s'y est proposé de réunir en un exposé synthétique, sous une forme claire, la masse de choses que ses contemporains étaient obligés de chercher dans des ouvrages divers : tous les siècles, depuis les origines fabuleuses jusqu'à son temps; tous les peuples, aussi bien les barbares que les Grecs et les Romains; enfin, tous les éléments du savoir historique, géographie, histoire des institutions et des mœurs, des arts et des lettres. En somme, c'était une véritable encyclopédie qu'il avait en vue; et on ne peut nier qu'il n'y eût dans ce projet même une certaine grandeur avec un sentiment juste des besoins du temps.

Pour en constituer le plan, l'auteur voulut avec raison associer l'ordonnance chronologique à une combinaison raisonnée. Attentif à suivre d'une manière générale l'ordre des temps, soigneux de fixer dans le détail les dates précises au moyen d'une concordance entre les divers systèmes de chronologie usités jusque-là, il se refusait pourtant à morceler son récit, année par année; il entendait le diviser en périodes assez larges pour y exposer, sans s'interrompre, des séries complètes d'événements. Telle était son intention; il l'avait conçue et mûrie en lisant Éphore; mais, pour la réaliser d'une manière tout à fait satisfaisante, il eût fallu un coup d'œil d'historien qui lui manquait. Lui-même nous donne, dans sa préface, comme

la table sommaire de sa Bibliothèque (l. I, c. IV, 6 et 7). Divisée en quarante livres, elle embrassait une période de onze cent trente-huit ans, sans compter les temps antérieurs à la chronologie, laquelle commençait à la guerre de Troie. Ces livres étaient répartis en trois groupes : — *Premier groupe*, période mythique, antérieure à la guerre de Troie : six livres, dont trois pour l'histoire primitive des barbares et trois pour celle des Grecs. De ces six livres, nous ne possédons plus que les cinq premiers, plus quelques fragments; — *Second groupe*, de la guerre de Troie à la mort d'Alexandre : onze livres, dont sept seulement nous ont été conservés. Ils embrassent la plus importante période de l'histoire ancienne, de 480 à 323; — *Troisième groupe*, de la mort d'Alexandre à la conquête des Gaules par César : vingt-trois livres. De cette série, nous ne possédons que la partie relative aux événements accomplis entre 323 et 302, soit en tout trois livres. Donc, sur un total de quarante livres, quinze seulement subsistent, un peu plus du tiers de l'ouvrage.

Le mérite de cette œuvre de vulgarisation, c'était, dans l'antiquité, d'offrir un résumé commode, qui dispensait de recourir aux auteurs originaux. De là vint sa renommée, qui grandit à mesure que la véritable science historique déclina. A l'époque byzantine, Diodore put être considéré comme le plus savant des historiens classiques; car il les représentait tous à lui tout seul. Dans les temps modernes, depuis que le goût et l'intelligence de l'histoire se sont relevés, sa *Bibliothèque* n'a pas cessé d'être précieuse pour la grande quantité d'informations qu'elle nous a conservées. Mais, considérée en elle-même, soit au point de vue de la science, soit au point de vue de l'art, elle a dû être jugée sévèrement.

Ce qui lui manque d'abord essentiellement, c'est la critique. Diodore n'est qu'un compilateur. Le plus souvent, sinon toujours, il se borne à suivre pas à pas ses

auteurs, en les abrégeant ; jamais, ou presque jamais, il ne fait œuvre personnelle, en les contrôlant les uns par les autres. Et les auteurs qu'il choisit ne sont pas nécessairement les mieux informés. Il préfère ceux qui se prêtent le mieux à son travail, c'est-à-dire ceux qui lui offrent un récit continu, dont l'étendue ne soit pas trop disproportionnée avec celle de son plan. Par suite, il vaut, comme autorité historique, ce qu'ils valaient eux-mêmes ; avec cette réserve toutefois, à son désavantage, qu'en les abrégeant il a pu quelquefois altérer plus ou moins leur témoignage. Sa chronologie, dont il se fait volontiers honneur, est un remarquable exemple de la médiocrité de sa science; car elle repose sur un système de juxtaposition ou de superposition de plusieurs méthodes, qui ne s'accordaient pas ensemble : ce dont il ne s'est pas aperçu.

Même insuffisance dans l'interprétation des événements, et, par suite, dans la composition, malgré l'ordre apparent et superficiel signalé plus haut. Point de vues générales, pour constituer dans l'histoire universelle des groupes de faits vraiment homogènes. Nulle idée du progrès ou de la décadence des peuples, des causes qui les ont mis en contact les uns avec les autres, des emprunts qu'ils ont pu se faire mutuellement, ni de la marche de la civilisation. La constitution des grands empires, le développement de la puissance romaine, en un mot les faits dominants, qui englobaient tous les autres, ne semblent pas l'avoir frappé. Il n'a point de philosophie. Il est vrai qu'il voit partout l'action de la Providence; mais, cette action, telle qu'il la conçoit, se réduit à une puérile distribution de récompenses et de punitions. Du reste, il n'est ni homme d'État, ni homme de guerre.

Comme écrivain, sa meilleure qualité est d'être clair. Il écrit avec une facilité banale, en une langue sans couleur. Sans cesse, il se sert des mots abstraits et vagues, qui remplaçaient alors, dans l'usage, les manières de dire précises

et vivantes d'autrefois. Dans l'exposé des faits, il est plutôt sec ; dans ses préfaces, lorsqu'il énonce des considérations générales, il n'est pas exempt d'emphase. On doit le louer, du moins, de n'avoir pas abusé des harangues (XX, 1).

4. **Suite de l'historiographie. — Denys d'Halicarnasse. — Strabon. — Historiens secondaires**[1]. — Après Diodore, nous devrions placer ici, dans la série des historiens, Denys d'Halicarnasse, pour son *Histoire des premiers siècles de Rome*. Nous nous contenterons, pour le moment, de le mentionner. Denys est un théoricien de l'art littéraire bien plus qu'un historien. Il sera plus opportun de parler de son histoire à propos de ses ouvrages de rhétorique, dont elle dépend étroitement.

Le plus remarquable représentant du genre historique en ce temps, c'est Strabon. Chez lui, se fait sentir fortement l'influence heureuse que la constitution de l'unité romaine pouvait exercer sur ce genre. Rien, à coup sûr, n'était plus propre que la croissance de l'empire romain à développer chez un homme réfléchi une certaine philosophie de l'histoire ; car rien encore n'avait mis aussi vivement en lumière quelques-unes des lois les plus apparentes de l'évolution de l'humanité. Cette philosophie n'est pas très forte chez Strabon ; pourtant, elle est plus visible chez lui que chez aucun de ses contemporains.

Tout ce que nous savons de sa vie se réduit à ceci. Né à Amasée dans le Pont, vers l'an 60 avant Jésus-Christ, d'une

1. Éditions :

Pour Denys d'Halicarnasse, voir plus loin. Pour Strabon, Casaubon, Paris, 1620 ; C. Müller et F. Duebner, *Strabonis geographia*, avec trad. latine et 15 cartes, Paris, 1858, Bibl. Didot ; Meineke, *Strabonis Geographia*, 3 vol., Leipzig, 1853, Bibl. Teubner. Fragments historiques, dans C. Müller, *Fragm. historicor. græcor.*, t. III, Bibl. Didot.

A consulter :

Marcel Dubois, *Examen de la Géographie de Strabon*, Paris, 1891.

famille anciennement connue et riche, il fréquenta dans sa jeunesse des écoles célèbres et embrassa la philosophie stoïcienne. Son instinct d'historien et de géographe le poussa à visiter une grande partie de l'Empire. Au reste, s'il aimait à voir, il semble qu'il ait aimé encore davantage à lire. Polybe et Posidonios ont été ses véritables maîtres. Tous ses loisirs furent absorbés par ses travaux. En dehors de ses voyages, il paraît avoir résidé soit à Rome, soit dans son pays. Après avoir vu tout le règne d'Auguste et une partie de celui de Tibère, il mourut probablement peu avant l'an 25 de notre ère.

Son premier ouvrage, intitulé *Études historiques* (Ἱστορικὰ ὑπομνήματα), s'est perdu. Composé dans la première partie du règne d'Auguste, il comprenait quarante-sept livres. Sauf une introduction qui résumait les faits antérieurs, le récit commençait à la date où Polybe s'était arrêté, c'est-à-dire à la destruction de Carthage en 146, et, à partir de là, se développait jusqu'à la fondation de l'Empire. Les fragments subsistants ne nous permettent pas de nous faire une idée précise des caractères de l'ouvrage. Il semble que Strabon, visant à tirer de l'histoire des leçons plutôt qu'à en offrir un tableau détaillé, s'était attaché surtout aux grandes choses, en négligeant les détails. C'est du moins ce qu'il affirme dans sa *Géographie* (I, p. 13). Ce point de vue large, élevé, philosophique, il le devait sans doute à la fois à Polybe, son maître, et à l'influence du temps.

Quoi qu'il en soit, sa réputation repose aujourd'hui sur un second ouvrage, la *Géographie* ou *Études géographiques* (Γεωγραφικά), qui nous a été conservé presque en entier.

Par le dessein fondamental, cet ouvrage, composé dans les premières années du règne de Tibère, ressemblait au premier ; il en différait par le cadre et par la proportion des éléments dont il était fait. Bien qu'il y eût en effet, dans l'un comme dans l'autre, de l'histoire et de la géographie, intimement mêlées, l'histoire dominait dans le premier, la

géographie dans le second. S'adressant toujours au même public, il devait employer la même méthode : laisser de côté tout ce qui n'intéressait que les spécialistes, négliger les détails minimes, choisir et condenser, dans un exposé clair et rapide, ce que tous les hommes bien élevés avaient besoin de savoir, surtout ceux qui participaient aux affaires publiques. Donc, peu de géographie mathématique, seulement ce qu'il en fallait pour établir quelques notions indispensables ; en revanche, une assez large part de géographie physique, afin de faire comprendre la conformation des régions et leurs aptitudes spéciales à la vie des peuples ; enfin, beaucoup de géographie politique, consistant à distribuer, dans le cadre ainsi tracé, les races humaines, et à expliquer d'où procédait leur état présent en rappelant ce qu'elles avaient fait des terres et des mers dont elles avaient pris possession. C'était là, en somme, une géographie philosophique et humaine, qui tendait à se rapprocher de l'histoire, tout en gardant son domaine à elle. Nous ne voyons pas que personne, dans l'antiquité, l'ait conçue aussi nettement que Strabon.

L'ouvrage comprend dix-sept livres. Tout y révèle un esprit juste, réfléchi, maître de son sujet. L'auteur vise à offrir un ensemble complet, mais il proportionne ses développements à l'intérêt que chaque région lui paraît avoir pour ses lecteurs. La Méditerranée est à ses yeux le centre du monde. L'Italie, la Grèce, l'Asie Mineure sont les régions où il s'arrête le plus longtemps. Il a mis à profit, pour les faire connaître, tout ce qui avait été écrit d'essentiel sur les sujets qu'il traitait, depuis Homère, qu'il aime à citer, jusqu'aux auteurs de son temps. D'ailleurs, il l'a fait en critique, et nullement en compilateur. Même en face des maîtres de la science, des Ératosthène, des Hipparque, des Polybe, des Posidonios, dont il utilise volontiers les recherches, il garde son indépendance et son droit de contrôle. Partout, et jusque dans ses erreurs, se manifestent

chez lui le goût de l'exactitude et la fermeté du jugement. Dans l'ensemble, ses informations sont à peu près les meilleures qu'on pût alors recueillir.

Comme œuvre littéraire, la *Géographie* a aussi une réelle valeur, sans qu'on puisse néanmoins la considérer vraiment comme une œuvre d'art. Les qualités qu'on y remarque sont des qualités moyennes. Ni vivacité, ni couleur, ni grâce, ni éloquence, ni grandeur, ni charme d'imagination. Un exposé nourri, bien conduit, correct et clair, mais toujours sévère, parfois jusqu'à la sécheresse ; peu de descriptions, et, en revanche, trop de nomenclature. L'auteur ne se révèle guère que dans le choix des détails, dans la méthode, et plus encore dans les réflexions, toujours un peu courtes, mais justes et intéressantes, qui éclairent les parties principales de son œuvre. Ce qui n'est que pittoresque lui échappe. Aussi son livre a beau nous intéresser par les renseignements dont il est plein, il ne réussit jamais à nous captiver. Nous y trouvons la matière d'une œuvre littéraire ; cette œuvre elle-même n'a pas été faite. Ajoutons que le style n'a rien non plus d'original. C'est la langue du temps, sans mauvais goût, mais sans grâce, claire et saine dans les exposés, médiocre dans les réflexions, lourde et quelquefois obscure dans les discussions ; au demeurant, incolore et en quelque sorte indifférente, nullement créée pour le sujet, ni délicatement adaptée à ses besoins, monotone et froide, sans caractère, par conséquent sans beauté.

La réputation de Strabon paraît avoir été lente à s'établir. Mais cette injustice fut amplement réparée dans la suite. Son ouvrage, qui offrait un tableau si complet du monde au début de l'Empire, méritait de devenir classique, et il le devint en effet. Pour les Grecs des derniers siècles, Strabon fut « le géographe » par excellence, ὁ γεωγράφος ; il est resté, pour la postérité, le représentant distingué d'une certaine conception composite de la géo-

graphie, qui a repris fortune de nos jours en se modifiant d'ailleurs sensiblement.

A côté de Strabon, il n'y a pas lieu d'énumérer ici tous les géographes et historiens secondaires du même temps dont les noms sont connus. Seul, peut-être, Nicolas de Damas doit être mentionné, parce que son œuvre historique manifestait vivement la tendance encyclopédique déjà notée chez Diodore et caractéristique du temps[1]. C'était un Syrien, orateur et philosophe, qui vécut surtout à la cour d'Hérode le Grand et de ses fils, dont il servit tour à tour les intérêts. Il naquit en 64 et mourut sans doute dans les premières années de notre ère. Auguste le connut et le patronna. Sa principale œuvre était son *Histoire universelle*, en cent quarante-quatre livres, qui s'étendait depuis les origines de l'humanité jusqu'au temps d'Auguste. Composée à la demande d'Hérode, elle répondait bien au goût d'un siècle qui aimait les grands répertoires de faits, faciles à lire ou à consulter. A en juger par les fragments assez étendus qui en subsistent, elle paraît n'avoir eu d'ailleurs ni valeur critique ni originalité littéraire. Outre cette histoire, Nicolas de Damas avait encore composé une *Vie d'Auguste* et une *Autobiographie*, dont il nous reste des fragments assez importants, un *Recueil de traits de mœurs*, réduit aujourd'hui à une série d'extraits, enfin divers écrits philosophiques.

Dans le voisinage de l'histoire, l'érudition, plus curieuse des détails qu'intelligente des événements, eut aussi grand succès parmi la société gréco-romaine du temps d'Auguste, de Tibère et de Néron. On peut citer, entre ses représentants, d'abord le roi de Mauritanie Juba II (de 50 avant Jésus-Christ à 20 après Jésus-Christ environ), auteur de *Recherches sur l'histoire romaine*, de *Notes sur l'histoire du théâtre*, et de divers autres ouvrages; puis, le Grec Alexandrin Apion, bruyant personnage, qui enseignait à Rome

1. Fragments dans C. Müller, *Fragmenta historicor. græcor.*, Bibl. Didot.

sous Tibère et sous Claude, et qui est surtout connu par un projet d'*Histoire des peuples* (Ἱστορία κατ' ἔθνος); il en écrivit au moins une section importante, les *Égyptiaques* (Αἰγυπτιακά), qui abondait en imputations injurieuses contre les Juifs et fut réfutée par Joseph; enfin, la savante Pamphila, contemporaine de Néron, et auteur d'un recueil de *Notes historiques* (Ὑπομνήματα ἱστορικά), souvent cité. Tout cela, il faut l'avouer, ne compte guère dans la littérature.

5. L'histoire juive sous les Flaviens. — Flavius Joseph[1]. — En dehors et à côté de cette série d'historiens, qui, tous, plus ou moins, considèrent le monde du point de vue romain et s'intéressent au passé sans distinction de peuples, il faut réserver une place à un écrivain de la fin du 1er siècle, lequel, né Juif, n'a voulu voir dans le genre humain que sa propre race et s'est appliqué uniquement à la faire connaître.

Il y avait alors près de deux cents ans que l'histoire du peuple juif avait commencé d'entrer dans le cercle des connaissances helléniques, à mesure que le judaïsme lui-même se propageait. Toutefois, aucun grand ouvrage d'ensemble ne l'avait encore mise, comme un tout, à la portée des Grecs instruits et curieux. La guerre furieuse qui éclata en Judée sous Néron donna aux questions judaïques un intérêt beaucoup plus vif; et quand le général qui avait commencé cette guerre, Vespasien, fut devenu empereur, quand son fils Titus y eut mis fin, en 70, par la prise de Jérusalem, il arriva que l'histoire des Juifs se trouva liée jusqu'à un certain point à celle de la dynastie. Le moment favorable fit surgir l'homme qui devait en profiter.

Né à Jérusalem en l'an 37 après Jésus-Christ, Flavius Joseph, élevé dans les écoles juives, fut mêlé de bonne

1. Éditions :
Dindorf, *Josephi opera*, Paris, 1845, Bibl. Didot; B. Niese, *Josephi opera*, 7 vol. in-8°, Berlin, 1887-1895; du même, *editio minor*, parue en même temps; Naber, *Josephi opera*, 6 vol., Leipzig, 1889-1896, Bibl. Teubner.

heure aux affaires de son pays. Il fut de ceux qui essayèrent d'abord d'étouffer la révolte de 66, mais qui, ensuite, furent entraînés malgré eux à y prendre part. Il combattit les Romains, fut pris par eux, et, depuis lors, vécut dans l'entourage de Vespasien d'abord, puis de Titus et de Domitien, qui, successivement, lui accordèrent leur faveur. La dernière partie de sa vie se passa à Rome. Il dut y mourir sous Trajan.

Son principal ouvrage, la *Guerre des Juifs*, en sept livres, parut sous le règne de Vespasien, qui, lui-même, avait pressé Joseph de l'écrire. C'est le récit de la guerre commencée sous Néron et achevée par la victoire de Titus. Acteur d'abord dans cette guerre, puis témoin oculaire du siège, Joseph, parfaitement informé de tout, nous apprend qu'il composa son récit d'après les notes qu'il avait prises au jour le jour. Il offrirait donc les meilleures garanties d'exactitude, si manifestement il ne cherchait à être agréable à ses protecteurs, et si, d'autre part, ses préjugés de parti ne faisaient tort à sa critique. On sent trop dans son récit l'homme du sanhédrin, le pharisien, doublé d'un historiographe officiel. Malgré cela, on le lit avec intérêt. La fermeté générale du dessin, la précision et l'abondance des détails, l'heureux choix des traits de mœurs mêlés aux descriptions techniques, lui donnent une réelle valeur historique et dramatique. L'auteur a cru, il est vrai, en augmenter l'effet, dans maint passage, par un fâcheux mélange de mauvaise rhétorique. Mais, après tout, ce ne sont là que des pièces de rapport, qu'il est facile d'éliminer. L'ensemble, dégagé de ces morceaux à effet, se recommande par des qualités sérieuses et fortes. Joseph avait écrit d'abord son histoire en hébreu ; il la traduisit ensuite en grec, avec l'aide de collaborateurs choisis. On y reconnaît, sous la médiocrité correcte et soignée de la langue hellénistique, la netteté ferme de son esprit.

Cet écrit ne traitait qu'un épisode de l'histoire juive.

Joseph, encouragé par le succès, voulut la faire connaître tout entière aux gens cultivés. En 94, il publia son *Antiquité juive* (Ἰουδαϊκὴ ἀρχαιολογία), en vingt livres, qui embrassait toute l'histoire des Juifs, depuis la création du monde jusqu'à l'an 66 de notre ère; elle se reliait là à la guerre racontée précédemment. La première partie, simple transcription abrégée de l'Ancien Testament, n'offre aujourd'hui que peu d'intérêt. Mais les sept derniers livres, relatifs à Hérode le Grand et à ses successeurs, sont un document historique auquel rien ne pourrait suppléer.

Les autres ouvrages de Joseph sont ou perdus ou de valeur secondaire. Il suffira de mentionner l'apologie des Juifs, en deux livres, que nous appelons assez improprement *Contre Apion*. Joseph y démontre l'antiquité de sa race, sa noblesse, et la défend contre diverses imputations calomnieuses, notamment contre celles dont Apion s'était fait le répondant dans un écrit mentionné plus haut.

6. La philosophie. — Pythagoriciens et Stoïciens. — Première ébauche du Néoplatonisme; Philon le Juif[1]. — Après l'histoire, c'est incontestablement la philosophie qui a le plus occupé les hommes cultivés de ce temps. Mais la philosophie n'ayant guère produit alors d'œuvres qui aient marqué dans la littérature, nous devons nous contenter, en ce qui la concerne, d'un très rapide aperçu.

Tout au début de la période dont nous nous occupons, ou même un peu auparavant, vers le commencement du

1. Les fragments des philosophes en général se trouvent dans Müllach, *Philosophorum græcorum fragmenta*, Bibl. Didot. — Cornutus : C. Lang, *Cornuti Theologiæ græcæ compendium*, Leipzig, 1881, Bibl. Teubner. — Musonius : Peerlkamp, *Musonii reliquiæ et apophthegmata*, Harlem, 1822. — Cébès : le *Tableau* se trouve dans le *Théophraste* de la Bibl. Didot; en outre, Praechter, *Cebetis tabula*, Bibl. Teubner. — Philon : Holze, *Philonis opera omnia*, 8 vol., Leipzig, 1851-1853 (Bibl. Tauchnitz); L. Cohn et Wendland, *Philonis opera*, dont la publication a commencé à Berlin en 1896. Consulter Ed. Henriot, *Philon le Juif*, Paris, 1898.

1er siècle avant notre ère, il s'était produit une curieuse renaissance du pythagorisme. Il est probable qu'elle eut lieu d'abord à Alexandrie ; d'Égypte, la doctrine restaurée se répandit à Rome, où nous la trouvons cultivée dans l'entourage de Cicéron. Elle devait durer ainsi pendant trois ou quatre siècles, avec un éclat médiocre d'ailleurs.

Sa place dans la littérature est marquée par diverses œuvres. D'abord, toute une série d'écrits apocryphes, de date et de provenance incertaines, tels que : les *Vers d'or* (Χρυσᾶ ἔπη), préceptes moraux et religieux destinés à régler la journée du pythagoricien ; les traités sur divers sujets attribués à Timée de Locres, à Okellos de Lucanie, à Brontinos, etc., et à des femmes pythagoriciennes ; puis, des collections anonymes de *Sentences* et de *Comparaisons ;* enfin, quelques fragments émanant de divers représentants de la secte, tels que les deux Sextius, contemporains d'Auguste et de Tibère, Sotion, l'un des maîtres de Sénèque, Moderatus de Gadès, Aréios Didymos, contemporains de Néron. Le plus connu de ces écrits pythagoriciens est la courte composition allégorique intitulée *Tableau de Cébès* (Κέβητος πίναξ). On y voit décrit un tableau imaginaire et allégorique, qui représente la vie humaine ; et l'explication qui en est donnée constitue toute une doctrine morale, demi stoïcienne, demi pythagorique. Bien que la date en soit incertaine, il y a de bonnes raisons de croire que l'œuvre se rattache au mouvement d'idées du 1er siècle de notre ère.

Le stoïcisme était plus ancien à Rome et plus répandu que le pythagorisme. Au 1er siècle, nous le voyons représenté par un assez grand nombre de maîtres renommés. Ce sont en général des conférenciers, des prédicateurs, plutôt que des écrivains ; et leurs œuvres ne sont pas venues jusqu'à nous. Pourtant, Cornutus, le maître de Perse, nous a laissé un *Abrégé des traditions grecques relatives à la théologie*, où sont résumées les interprétations étymolo-

giques et symboliques données par l'école stoïcienne à la mythologie poétique et populaire. Plus intéressant pour nous est le moraliste C. Musonius Rufus, qui fut le maître d'Épictète. Ses conférences, données en grec, furent recueillies par un de ses disciples, et quelques-unes d'entre elles nous ont été en partie conservées dans le *Florilège* de Stobée. C'est un exemplaire curieux, mais très incomplet et malheureusement affaibli par le transcripteur, de l'enseignement stoïcien du temps.

Le seul nom de philosophe qui ait, en ce temps, quelque importance dans la littérature est celui du Juif Philon, dont nous possédons encore une ample collection d'écrits.

Né vers l'an 20 avant notre ère, à Alexandrie, Philon semble avoir passé presque toute sa vie dans sa ville natale, au milieu de l'importante communauté juive qui y était établie. Il y tenait un rang éminent, dû en partie à la situation de sa famille, en partie à ses vertus et à son savoir. Sous Caligula, il fut envoyé en ambassade à Rome, pour y défendre les intérêts de ses coreligionnaires. Sauf cela, sa vie fut toute de retraite, de méditation, d'enseignement. Il dut mourir sous le règne de Claude. Ses écrits, extrêmement nombreux, se rapportaient presque tous à la philosophie religieuse. C'étaient, en majeure partie, des commentaires sur la Bible. Il ne nous en manque qu'un petit nombre.

Ce qui en fait l'intérêt philosophique, c'est à la fois la méthode et la doctrine. La méthode de Philon, empruntée par lui à ses devanciers, et par ceux-ci aux stoïciens, est celle de l'interprétation allégorique la plus libre. Philon est persuadé que la Bible ne dit presque jamais ce qu'elle semble dire, qu'il y a sous tous les mots, ou peu s'en faut, un sens caché; la grande affaire est de le découvrir. Il en résulte que, tout en croyant rester scrupuleusement attaché à la foi judaïque, il tire des livres saints tout ce qu'il veut, et finit par y retrouver les idées de Platon, plus ou

moins modifiées. Par la doctrine, Philon est en effet un platonicien, mais un platonicien mystique, en qui apparaît, à l'état d'ébauche, le futur Néoplatonisme du IIIe siècle. Sa philosophie est essentiellement une théologie. Elle reconnaît un dieu unique, aussi éloigné que possible de la matière; puis, au-dessous de ce dieu, un *Verbe* (Λόγος), lequel est son émanation, et joue le rôle d'intermédiaire entre lui et les créatures. A cette théologie s'associe ou se mêle une morale, qui est stoïcienne en son fond, mais très voisine du christianisme par l'idée de la grâce divine; morale mystique et parfois enthousiaste, rêve d'une âme éprise du bien, qui voudrait se détacher du corps et de la terre, s'élever jusqu'à Dieu, vivre en lui dans une contemplation pleine de joie et de tendresse.

Ce qui rend Philon original comme écrivain, c'est la personnalité qu'on devine derrière ces idées, personnalité tendre et pieuse, tout animée d'une religion d'amour. Les sentiments qui remplissent ses écrits et la manière dont il les traduit font de lui, au point de vue littéraire, une sorte d'intermédiaire entre Platon et les écrivains chrétiens. On disait de lui, d'après un témoignage rapporté par Suidas, qu'il « platonisait ». Cela est vrai de son style comme de sa doctrine. Il ressemble à Platon par l'abondance facile, par le courant large et libre du style, par une ampleur qui est ordonnée sans être périodique; il a, comme lui aussi, quoique à un moindre degré, le don d'associer sans disparate la poésie à la prose, l'invention des images, la faculté de mélanger la subtilité de la dialectique à une certaine grâce originale de rêve et de sentiment. Mais il manque absolument de l'instinct dramatique qui est si vif chez Platon. Son abondance est presque toujours prolixe et devient vite monotone. Au reste, son mérite n'est pas d'avoir reproduit quelque chose du langage de Platon. C'est bien plutôt d'avoir souvent réussi à traduire des sentiments nouveaux dans une forme appropriée. Philon est

le premier prosateur qui ait su s'adresser à Dieu, ou parler de lui aux hommes, avec cet accent de piété ardente et cette sorte de solennité sincère qui allaient devenir ordinaires aux écrivains chrétiens.

7. Grammaire, rhétorique et critique littéraire. — Denys d'Halicarnasse et Cécilius. — Nous avons réservé pour la fin de ce chapitre un groupe d'hommes qui ont fait leur étude particulière de la langue et de l'art d'écrire. Non qu'ils soient supérieurs en talent, ni même toujours égaux, à ceux dont nous venons de parler ; mais parce qu'ils représentent un des éléments principaux de la renaissance qui se préparait alors.

Les études proprement grammaticales, continuées en ce temps selon la tradition d'Alexandrie, ne peuvent nous arrêter, même en passant, car elles n'ont produit au premier siècle ni un homme éminent ni une œuvre marquante. Il suffira de nommer les grammairiens Théon et Pamphilos d'Alexandrie, Aristonicos, commentateur d'Homère, Héliodore le métricien, le lexicographe Apollonios. Leurs œuvres, perdues ou conservées en partie, attestent combien les Grecs de ce temps demeuraient attachés à l'étude de leurs auteurs classiques.

La rhétorique, sous sa forme technique, ne peut retenir non plus notre attention. Mentionnons seulement la rivalité des *Apollodoréens* et des *Théodoréens*. Les premiers se rattachaient au rhéteur Apollodore de Pergame, qui enseignait vers le milieu du 1er siècle avant notre ère ; les seconds, à Théodore de Gadara, maître renommé sous Auguste et sous Tibère. Leur différend portait sur la valeur des règles et des classifications, les Apollodoréens s'attachant davantage à la rigueur de la théorie, les Théodoréens faisant plus large part à l'expérience et aux conseils de la pratique. A travers leurs discussions, qui passionnèrent les écoles grecques pendant tout le 1er siècle de notre ère et au delà, on devine ce que la jeunesse

d'alors accordait d'intérêt à l'art de la parole, en un temps où l'éloquence pourtant semblait éteinte à jamais ; on s'explique ainsi d'avance l'immense succès que les maîtres de cet art allaient retrouver au siècle suivant.

Mais ce qui mérite le plus de nous intéresser dans cette partie de la littérature, c'est la critique. Elle est alors représentée par deux hommes surtout, dont les noms sont inséparables, Denys d'Halicarnasse et Cécilius. Toutefois, le premier est le seul qui compte pour nous, puisque les œuvres du second ont entièrement disparu.

Denys [1], né à Halicarnasse, en Asie Mineure, vint jeune à Rome, en l'an 30 avant Jésus-Christ, et y vécut jusque vers la fin du règne d'Auguste. Il y enseigna dans des conditions qui nous sont mal connues, plutôt probablement en qualité de grammairien et de critique que de rhéteur. Ses écrits nous le font voir au milieu d'un cercle de lettrés, Grecs ou Romains, parmi lesquels il comptait quelques patrons puissants, tels que Rufus Melitius et G. Ælius Tubero. La critique littéraire paraît avoir été sa passion et presque l'unique occupation de sa vie, si l'on excepte toutefois l'histoire, qui d'ailleurs était encore pour lui une branche de la rhétorique.

Comme critique, Denys est avant tout l'héritier des commentateurs d'Alexandrie et de Pergame; et, en lui, nous

1. **Éditions :**

Reiske, *Dionysii Halicarnassensis opera omnia*, 6 vol., Leipzig, 1774-1776 ; G. Kiessling, *Dionysii historia romana*, 5 vol., Leipzig, 1860-1870, Bibl. Teubner; Jacobi, nouvelle édition de l'histoire romaine, dans la même collection, commencée en 1889; Usener et Rademacher, *Dionysii opera rhetorica*, commencé en 1899, même collection. En outre, H. van Herwerden, *Dion. Halic. epistolæ criticæ tres*, Groningue, 1861 ; Usener, *Dion. Halic. librorum de imitatione reliquiæ epistulæque criticæ duæ*, Bonn, 1889 ; du même, *Dion. Hal. quæ fertur ars rhetorica*, Leipzig, 1895 ; A.-M. Desrousseaux et M. Egger, *Jugement sur Lysias*, texte et traduction française, Paris, 1890. — Cécilius : fragments dans Mullach, *Histor. græc. fragmenta*, t. III, Bibl. Didot.

A consulter : Pauly-Wissowa, art. *Dionysius*, n° 113.

voyons se perpétuer, pour une bonne part, la tradition des Aristarque et des Cratès. Pourtant, il est moins adonné qu'eux à l'interprétation verbale, plus préoccupé de dégager les caractères saillants des œuvres et des hommes; et, par là, probablement, il se rattache aussi aux péripatéticiens, plus spécialement à Théophraste. Son objet principal est l'imitation. Il s'agit pour lui, avant tout, de noter, dans chaque auteur, ce qui peut être imité, et d'indiquer à quelle destination particulière peut servir cette imitation. Si le point de vue est étroit, le goût de Denys l'est encore plus. Doué de finesse, d'un sens juste et même délicat du style, il est effrayé ou scandalisé par tout ce qui dénote, chez les auteurs classiques eux-mêmes, une originalité trop hardie; et il le dit avec sincérité, « car la première chose, écrit-il, c'est de ne pas tromper volontairement et de ne pas souiller sa conscience » (*Sur le Caract. de Thucyd.*, c. 8.). De là, l'étrange inégalité de ses jugements; il admire Démosthène comme il convient de l'admirer, mais il a des préjugés singuliers à l'égard de Thucydide et de Platon.

Ses *Études sur les anciens orateurs* sont probablement le plus ancien des ouvrages de lui qui soient venus jusqu'à nous. Nous en possédons la première partie, comprenant trois études sur *Lysias*, *Isocrate*, *Isée*. L'étude sur Lysias, particulièrement intéressante, est tout à fait propre à faire apprécier la précision de sa critique. Le *Dinarque*, la *Première lettre à Ammæos* traitent de points spéciaux et sont de moindre importance. A sa pleine maturité appartient le *Traité de l'arrangement des mots* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), où il étudie la structure de la phrase chez les principaux poètes et prosateurs. L'ouvrage abonde en renseignements curieux, et, de plus, nous a conservé, sous forme de citations, quelques morceaux remarquables, notamment une ode célèbre de Sappho.

La principale étude de Denys sur le style oratoire est son traité *Sur la Force du style de Démosthène*, où il élève Démos-

thène au-dessus de tous les autres prosateurs, même de Thucydide et de Platon. A cet ouvrage se rattachent, comme compléments ou justifications, la *Lettre à Cnéius Pompée*, l'écrit *Sur le Caractère de Thucydide*, la *Seconde lettre à Ammæos* sur les particularités du style de Thucydide. Denys, dans ces divers écrits, se montre fort injuste pour le grand historien, dont il prétend cependant reconnaître le mérite.

Outre ces ouvrages, il en avait composé plusieurs autres qui sont perdus. Le plus important était un traité en trois livres *Sur l'Imitation*, où devaient se manifester les principes fondamentaux de sa critique. Il nous reste, du second livre, un certain nombre de jugements, quelques-uns dans leur forme originale, les autres dans une rédaction abrégée. On les a réunis autrefois sous le titre de *Jugements sur les anciens*. Quintilien les a mis à profit dans le chapitre premier de son X^e^ livre.

Cet ensemble d'ouvrages fait certainement honneur à celui qui les a composés, sans toutefois lui assigner un rang parmi les grands esprits. Denys a surtout pour nous le mérite de nous avoir conservé la tradition de la critique scolaire depuis Aristote. Son influence, d'ailleurs, n'a pas été sans importance. Il a combattu avec un zèle passionné l'éloquence dite asiatique, c'est-à-dire en somme le mauvais goût et le parti pris de l'ignorance; par contre, il a défendu avec le même zèle et la même passion, non seulement l'éloquence attique, mais la grande tradition classique, qu'il admirait aussi bien chez les poètes que chez les prosateurs. Nous voyons qu'il exerçait une réelle autorité autour de lui, et maints témoignages ne permettent pas de douter que cette autorité n'ait été durable. Pour cette raison, il n'est que juste de le considérer comme un de ceux qui ont bien servi l'hellénisme.

Son œuvre historique est loin de valoir son œuvre critique. Ce fut à la fois le désir de passer de la théorie à la pratique et son admiration sincère pour le génie romain

qui lui suggérèrent l'idée de se faire l'historien de Rome. L'histoire des origines de la puissance romaine lui parut être le sujet le plus propre à donner carrière à son talent. Il l'entreprit pour se faire honneur à lui-même en glorifiant la ville hospitalière qui était devenue sa seconde patrie.

L'*Histoire primitive de Rome* (Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία) formait vingt livres : elle s'étendait de la fondation de la ville à la première guerre punique. Elle embrassait donc cinq siècles; et, dans cette longue période, l'auteur s'était proposé de mener de front l'histoire des institutions et des mœurs avec celle des guerres et des traités. De ces vingt livres, nous ne possédons plus que les onze premiers, avec un certain nombre de fragments des neuf autres.

Denys nous apprend lui-même qu'il travailla plus de vingt ans à cette grande œuvre (de l'an 30 à l'an 8 avant notre ère). Il dépouilla, pour l'écrire, les annalistes romains les plus renommés, Caton, Fab. Pictor, Valerius d'Antium, Licinius Macer, beaucoup d'autres. Toute la substance historique de son ouvrage est empruntée à leurs écrits. Il a, par là même, il faut le reconnaître tout d'abord, une valeur documentaire incontestable : car il nous a conservé, plus complètement que Tite-Live, une foule de témoignages précieux, qui représentent les traditions romaines, telles qu'elles s'étaient conservées ou créées peu à peu. Il est vrai qu'au point de vue scientifique, ce mérite est le seul de son ouvrage. La critique personnelle y fait entièrement défaut. Les combinaisons mythiques, lorsqu'elles flattent ses sentiments, rencontrent chez lui une indulgence puérile : il ne veut pas douter que les Romains ne soient les descendants d'anciens colons grecs établis dans le Latium. Ses exposés de mœurs et d'institutions, clairs et bien composés, sont sans profondeur et sans cohésion. Incapable de profiter des exemples de Polybe, il se montre aussi dénué qu'on peut l'être de philosophie politique et de vues originales

dans une entreprise qui ne pouvait s'en passer. Sa chronologie même, fondée sur le synchronisme des consuls de Rome et des archontes d'Athènes, prouve qu'il n'a pas aperçu les difficultés de sa tâche ou qu'il se les est dissimulées volontairement.

Ces graves défauts sont loin d'ailleurs d'être compensés par le mérite littéraire. Le récit, correct et médiocre, ressemble à une série d'amplifications, tantôt narratives, tantôt oratoires, composées selon les règles de l'école. Ce qui y manque le plus, c'est un accent personnel quelconque. Jamais rien qui ressorte, qui saisisse, qui émeuve, ou qui fasse penser. Tout, dans cette longue composition monotone, est dit du même ton, tous les personnages y tiennent le même genre de discours, toutes les scènes y ont même couleur. Le lecteur suit avec indifférence le cours du temps, assistant à un défilé d'événements que n'enchaîne aucun lien intime ; il n'a pour guide, dans ce long voyage monotone à travers les siècles, qu'un honnête professeur de rhétorique, homme simple et pieux, dont toute la philosophie consiste en une croyance banale à une Providence sans desseins, qui châtie ou qui récompense de temps en temps, mais qui ne conduit rien.

En somme, le nom de Denys d'Halicarnasse reste surtout attaché à son œuvre critique. Celui de son ami Cécilius, que nous avons mentionné plus haut, a presque disparu avec son œuvre. Mais il nous reste, du même temps probablement, une œuvre anonyme qui ne doit pas être passée sous silence : c'est le *Traité du sublime*, faussement attribué à Longin [1]. Cette œuvre semble, pour diverses raisons, appartenir au 1er siècle de notre ère. Sans être très originale par la doctrine ni par la méthode, elle est remarquable par un sentiment littéraire très vif, très sincère, très ardent même par moments, qui donne aux appréciations

1. Ed. Weiske, Oxford, 1820 ; Spengel, *Rhet. græci*, t. I, Leipzig, 1853 ; 2e édit., 1894, Bibl. Teubner ; J. Vahlen, Διονυσίου ἢ Λογγίνου περὶ ὕψους, Leipzig, 1905.

de l'auteur, et aussi à son style, quelque chose de vivant et de personnel ; elle l'est aussi par un libéralisme et une générosité d'esprit qui révèlent l'honnête homme dans le professeur. Le même sujet avait été traité déjà par Cécilius. L'auteur anonyme a voulu être plus pratique que son devancier ; dans ce dessein, il a multiplié les exemples, et nous devons à cette préoccupation la conservation de quelques beaux morceaux qu'il a cités.

De tout ce qui précède, on est en droit de conclure que la critique littéraire, au 1er siècle de l'Empire, fut sur le point de se constituer à l'état de genre distinct. Ce mouvement aboutit chez les Latins à l'*Institution oratoire* de Quintilien. Il se perdit chez les Grecs dans la sophistique du siècle suivant.

8. La poésie au 1er siècle[1]. — La poésie ne pouvait avoir qu'une bien petite place dans la vie de la société de ce temps. Toutes les grandes sources d'inspiration, religion, patriotisme, exaltation du sentiment de la beauté, étaient refroidies ou desséchées. Restaient les traditions scolaires et l'élégance mondaine. Et c'est de cela en effet que se contentent ceux qui prétendent encore au nom de poètes.

La plupart d'entre eux, d'ailleurs, ne le sont que par occasion. Ce sont ordinairement des maîtres de rhétorique, des érudits, quelquefois des hommes du monde. Ils composent des épigrammes à propos de bagatelles ; tout leur art s'épuise à tourner joliment une dizaine de vers. Seuls, quelques Grecs, de la clientèle des patriciens, *Græculi*, forgent encore laborieusement de vrais poèmes à la louange de leurs patrons ; et ces patrons sont, à vrai dire, les seuls qui s'y intéressent ; aussi les poèmes disparaissent-ils avec eux.

1. Les fragments des poètes cités se trouvent dans l'*Anthologie*, édit. Jacobs, 13 vol., Leipzig, 1794-1814 ; éd. Duebner, 2 vol., avec trad. latine, Paris, 1864-1872, Bibl. Didot ; éd. H. Stadtmueller, Leipzig, en cours de publication depuis 1894.

Les épigrammes avaient, au moins, un certain mérite de grâce, d'élégance, d'esprit : de plus, comme elles étaient courtes, elles se laissaient lire et même relire. De temps en temps, il se trouvait un amateur qui collectionnait les meilleures d'entre elles et en publiait un recueil. Telle avait été la *Couronne* de Méléagre, dont il a été question plus haut. Telle fut la collection d'épigrammes qu'un certain Philippe de Thessalonique publia sous Caligula. Il serait sans intérêt d'énumérer les poètes qui y figurent. Les plus connus sont Antipater de Thessalonique, Crinagoras de Mitylène, Antiphile de Byzance. Aucun d'eux ne mérite plus qu'une simple mention. Tous, bien qu'à des degrés divers, se rattachent à Léonidas de Tarente et procèdent par conséquent de la tradition alexandrine. Seulement, chez eux, l'art a moins de finesse et les procédés de la rhétorique sont plus apparents.

Dans les autres genres de poésie, le seul homme qui semble avoir fait preuve alors d'une certaine faculté d'invention est le mimographe Philistion, qui vécut probablement sous Auguste et sous Tibère. Ses comédies n'étaient sans doute que de simples scènes bouffonnes, au milieu desquelles se détachaient quelques pensées vigoureuses et mordantes. Son succès paraît avoir été vif ; mais il ne nous reste sous son nom que des sentences isolées, dont l'authenticité même est douteuse[1].

1. Γνῶμαι Μενάνδρου καὶ Φιλιστίωνος, à la suite des fragments de Ménandre, dans l'Aristophane Didot.

CHAPITRE XXVIII

LA RENAISSANCE HELLÉNIQUE DE NERVA A LA MORT DE DIOCLÉTIEN

SOMMAIRE

I. Vue d'ensemble. Causes et caractères de la renaissance hellénique. — II. Épanouissement de la philosophie morale après Domitien. Épictète. — III. Dion Chrysostome. — IV. Plutarque. Sa vie et ses écrits. — V. Caractères généraux de l'œuvre de Plutarque. — VI. Plutarque philosophe et moraliste. — VII. Plutarque historien Les *Vies parallèles*. Conclusion sur son œuvre. — VIII. Marc-Aurèle. — IX. L'histoire. Arrien et Appien. — X. Suite de l'historiographie. Dion Cassius. Hérodien. — XI. Érudits et collectionneurs. Pausanias. *Bibliothèque* d'Apollodore. Diogène Laërce. — XII. La sophistique. Ses origines. Aperçu de son histoire au IIe et au IIIe siècle. — XIII. Ælius Aristide et Maxime de Tyr. — XIV. Lucien. Sa vie et ses écrits. Son rôle et son talent. — XV. Ses créations littéraires. — XVI. Alciphron. Les Philostrate. Elien. — XVII. La poésie. Oppien Babrius. — XVIII. Le roman. — XIX. La rhétorique et la grammaire. — XX. La philosophie et la science avant le Néoplatonisme. Ptolémée. Galien. Sextus Empiricus. — XXI. Le Néoplatonisme. Plotin et Porphyre. — XXII. Débuts et progrès de la littérature chrétienne au IIe et au IIIe siècle. Les apologistes. Les docteurs : Clément d'Alexandrie ; Origène ; Hippolyte.

1. Vue d'ensemble. — Causes et caractères de la renaissance hellénique. — Le génie grec venait de traverser une période d'affaiblissement. Elle fut de courte durée. Dès la fin du Ier siècle de notre ère, sous Vespasien et ses fils, nous voyons se manifester les symptômes de son relèvement prochain. Sous Nerva, sous Trajan, ce relèvement se

produit avec éclat. Il se continue sous Adrien, sous Antonin, sous Marc-Aurèle, sous Commode, c'est-à-dire à travers tout le IIe siècle. C'est une véritable renaissance. De nouveau, nous voyons surgir des hommes qui ont une valeur originale, comme penseurs, comme moralistes, comme écrivains. Il est vrai qu'à la fin du IIe siècle, cette fécondité de la tradition hellénique semble diminuer. Pourtant, c'est au IIIe siècle que s'organise le néoplatonisme, c'est-à-dire la plus remarquable philosophie que le monde grec eût vu naître depuis le temps d'Aristote. On peut donc dire que, depuis l'avènement de Nerva jusqu'à la mort de Dioclétien, les grandes œuvres se succèdent sans interruption. Quelles sont les causes de cette renaissance? Quel en est le caractère?

Ce fut l'état politique du monde romain qui permit à la renaissance grecque de se produire. La fin de la république romaine avait été un temps de bouleversement. Les royaumes grecs avaient disparu; les provinces qui leur avaient succédé n'avaient pas encore pris les habitudes qu'imposait le nouvel état de choses; d'ailleurs, jusqu'à l'avènement de Vespasien, elles furent, à plusieurs reprises, troublées violemment par les guerres civiles. Sous les Flaviens, une ère meilleure commença. Avec Nerva et ses successeurs, la tranquillité et la prospérité s'établirent et régnèrent d'une façon continue jusqu'à la mort de Commode. Alors, le mouvement des esprits put reprendre son cours. Les écoles se peuplèrent, la vie municipale s'organisa, les provinces s'habituèrent à leur condition, les relations de société redevinrent actives et variées. On eut la faculté de vivre tranquillement chez soi, de travailler et de méditer à l'aise, et aussi celle de voyager sans danger. Les échanges d'idées furent remarquablement favorisés par cette nouvelle organisation du monde.

De là résulta naturellement un effort fécond de la pensée grecque. Elle tendit, par la force même des choses, à s'ap-

proprier aux conditions nouvelles qui lui étaient faites, et cet effort fut justement la cause profonde de ses succès. Dépouillée malgré elle du patriotisme ancien qui l'avait si longtemps animée, elle dut laisser de côté l'idéal purement national qui avait été celui des temps classiques, elle dut renoncer aussi à l'art raffiné de la période alexandrine, pour s'adapter de plus en plus à l'humanité tout entière. Désormais, soit qu'elle en eût conscience, soit qu'elle l'ignorât, ce fut là sa tendance nécessaire. Si la tradition ancienne subsiste, il y a du moins un effort universel pour l'élargir. En philosophie, en littérature, on se rattache aux maîtres renommés d'autrefois; en réalité, on ne prend de leur idéal que ce qui est applicable à un temps nouveau, et on y mêle en foule des éléments de provenance diverse. Grâce à cela, il y a une originalité possible dans l'imitation, et c'est par là que les hommes distingués de ce temps diffèrent sensiblement de leurs prédécesseurs immédiats. Ceux-ci n'avaient guère fait que compiler ou choisir, commenter ou adapter ; eux vont en réalité créer à nouveau ce qu'ils auront l'air d'emprunter.

Pour mettre le plus d'ordre possible dans l'exposé de faits assez complexes, nous commencerons par étudier le développement de la philosophie chez Épictète, Dion, Plutarque, Marc-Aurèle; car c'est en eux et par eux que la renaissance du IIe siècle se manifeste d'abord avec le plus d'éclat. Nous passerons ensuite aux historiens et aux savants, qui, par certains côtés, touchent à la philosophie Nous mettrons au centre de ce chapitre la sophistique, qui a rempli ce siècle du bruit de ses succès; aux sophistes proprement dits, à Hérode Atticus, à Ælius Aristide, à Maxime de Tyr, nous joindrons Lucien, leur adversaire et leur élève tout à la fois; puis, ceux qui continuent leur tradition, depuis le règne de Commode jusqu'à la fin du IIIe siècle, Alciphron, Élien, les Philostrate; et, après ces écrivains, tout ce qui se rattache à la sophistique, à savoir,

d'une part le roman et la poésie, de l'autre la rhétorique et la grammaire. Nous reviendrons enfin à l'histoire et à la philosophie, pour achever d'en retracer l'évolution ; à l'histoire, pour parler de Dion Cassius et d'Hérodien ; à la philosophie, pour montrer, dans le Néoplatonisme, l'organisation d'une théologie qui vise à rajeunir et à élargir la tradition hellénique. Nous terminerons ce chapitre en retraçant sommairement les débuts et les progrès de la littérature chrétienne, qui va, dans le siècle suivant, absorber en elle presque toute la sève de l'hellénisme.

2. Épanouissement de la philosophie morale après Domitien. — Épictète[1]. — On a vu comment, depuis plusieurs siècles déjà, la philosophie s'était en quelque sorte concentrée autour de la morale. L'œuvre des philosophes de la période alexandrine avait été de la constituer en doctrine. Ceux du 1er siècle de l'Empire, héritiers des dogmes de leurs prédécesseurs, n'avaient guère fait qu'en montrer les applications. Ils étaient devenus de moins en moins théoriciens, de plus en plus prédicateurs et directeurs de conscience. D'une manière générale, c'est là encore le rôle des philosophes dont nous avons à parler maintenant. Mais, dans ce rôle, ils font preuve, chacun à sa manière, d'une originalité vraiment nouvelle, parce qu'ils ne s'adressent plus à un petit cercle, mais qu'ils parlent pour l'humanité.

1. **Éditions :**

Schweighæuser, *Epicteteæ philosophiæ monumenta*, 5 vol., Leipzig, 1799-1800 ; Duebner, *Epicteti dissertationes, fragmenta et enchiridion cum commentario Simplicii*, avec trad. lat., Paris, 1848, Bibl. Didot, dans le vol. qui contient *Theophrasti caracteres ;* Schenkl, *Epicteti dissertationes, accedunt fragmenta, enchiridion, gnomologiorum epicteteorum reliquiæ*, Leipzig, 1894, Bibl. Teubner.

A consulter :

Martha, *les Moralistes sous l'Empire romain*, 5e éd., Paris, 1886 ; Schenkl, prolégomènes de l'édition citée.

Le premier en date de ces grands moralistes est un homme qui n'a rien écrit, Épictète. Sa parole a été si forte, si sincère, si spontanée, qu'elle est restée vivante dans les simples notes d'un disciple. Et, dans ces notes, elle laisse apparaître, avec un éclat un peu dur, une des formes les plus étonnantes qu'ait jamais prises l'énergie humaine.

Né en l'an 50 après Jésus-Christ, ou peut-être même un peu plus tôt, à Hiérapolis en Phrygie, Épictète, amené à Rome comme esclave, y vécut en cette qualité sous le règne de Néron. Épaphrodite, son maître, le fit instruire. Le jeune Épictète suivit les leçons du noble stoïcien Musonius Rufus, que nous avons nommé précédemment. Sa doctrine l'enthousiasma; elle devint pour lui l'objet d'une foi passionnée et la formule même de la vie. Affranchi à une date inconnue, Épictète semble avoir vécu à Rome sous Vespasien et Titus, et au début du règne de Domitien. Lorsque celui-ci expulsa les philosophes de Rome et de l'Italie (94 ap. J.-C.), Épictète se retira à Nicopolis, en Épire. C'est là qu'il vécut désormais, sous Nerva, sous Trajan, et dans les premières années du règne d'Adrien, jusque vers 125 environ. Bien qu'il y menât l'existence d'un pauvre et qu'il n'eût point de famille, il fut loin d'y demeurer isolé. De nombreux disciples l'entouraient, des voyageurs s'arrêtaient pour le voir; sa réputation s'étendait au loin et attirait des admirateurs ou des curieux. Parmi ces disciples, se trouva, dans les dernières années du règne de Trajan probablement, le jeune Bithynien Arrien, de Nicomédie, le futur historien; épris des enseignements du maître, il les mit par écrit pour les conserver; c'est à lui que nous devons de pouvoir les lire encore. Il en forma deux recueils, les *Entretiens* (Διατριβαί) et le *Manuel* (Ἐγχειρίδιον).

Les *Entretiens*, dont nous possédons la moitié environ, en quatre livres, se composent de notes prises au jour le jour. Arrien y a reproduit, non les leçons du maître à pro-

prement parler, mais les entretiens familiers qu'il avait eus en sa présence sur des sujets de morale, soit avec ses disciples, soit avec des visiteurs. Le livre, écrit sans aucun apprêt, est la reproduction fidèle de ce qu'Arrien a entendu. C'est la parole vivante, surprise et notée dans sa négligence, mais aussi dans son originalité première. Plus tard, Arrien, voyant combien ces leçons morales étaient profitables à beaucoup, voulut les condenser en un tout petit volume, qui en contiendrait toute la substance. Il composa le *Manuel*, qui est venu jusqu'à nous, livre pratique par excellence, où chacun devait pouvoir trouver immédiatement le secours nécessaire dans le besoin, la réflexion salutaire dans la tentation, la consolation dans la peine.

L'originalité d'Épictète n'est pas dans sa doctrine, car il n'enseignait en somme que le stoïcisme traditionnel. Elle est dans le sentiment personnel qui anime ses leçons. Esclave, Épictète a cherché dans la morale stoïcienne l'affranchissement de son âme. Dès sa jeunesse, il a conçu un idéal de liberté morale; devenu homme, il l'a poursuivi avec une ardeur passionnée. Selon la morale et la psychologie stoïciennes, qu'il s'est appropriées, la volonté humaine ne dépend que d'elle-même; rien ne peut la contraindre. Si l'homme subit des servitudes, c'est donc qu'il le veut bien. Il se rend esclave par ses désirs et par ses craintes, en attachant du prix à des choses qui n'en ont réellement pas, et qui, d'ailleurs, ne dépendent pas de lui. Celui qui ne désire rien que le bien moral, et qui ne craint rien que de mal faire, celui-là est absolument libre. Toute la morale se ramène ainsi à une éducation de l'esprit tendant à lui faire accepter cette vérité libératrice. Voilà ce qu'Épictète proclame sans cesse, avec une foi absolue. Esprit tenace et simple, toujours poussé dans une même direction par une énergie morale incomparable, il est l'homme d'une seule idée, que rien n'entame ni ne fait fléchir.

La grande affaire du philosophe n'est pas d'établir ces principes, qui lui paraissent évidents ; c'est de les rendre présents à tous nos actes, à tous nos sentiments. Il s'agit d'en faire l'application à chaque circonstance, surtout aux circonstances imprévues, et de la faire assez prompte pour résister même aux impressions brusques, aux désirs soudains, aux craintes instinctives, en un mot à tous ces mouvements rapides qui emportent l'âme, avant qu'elle ait pu se mettre en garde. C'est à cela qu'il emploie toutes ses ressources d'esprit, qui sont grandes : sa dialectique vive et pressante, sa clairvoyance, sa malice aiguisée, son ironie hardie et familière, son imagination enfin qui lui suggère des rapprochements décisifs.

Le défaut d'Épictète est peut-être dans l'excès même de cette personnalité si intéressante. Si nobles que soient ses intentions, si élevé que soit son idéal, il y a en lui trop d'assurance. On voudrait parfois dans ses leçons plus de réserve, plus de doute, plus de sentiment de la faiblesse humaine. Puis, sa rudesse a quelque chose d'offensant. Épris de la raison impersonnelle, il malmène violemment l'homme qu'il veut guérir. Il lui refuse les affections de famille, le charme de l'amitié, le plaisir de l'étude, la jouissance délicate du beau, tout ce qui fait le prix de la vie pour l'immense majorité d'entre nous. Une philosophie si résolument ennemie des sentiments les plus naturels peut s'imposer à l'admiration : il est difficile qu'elle se fasse aimer.

Quoi qu'il en soit, l'effort indiqué plus haut, et qui tendait à universaliser la sagesse grecque, est évident chez Épictète. Il s'adresse à l'homme en tant qu'homme, il ne lui demande aucune initiation spéciale, il ne se rattache à aucune tradition de cité, à aucune religion locale, il ne fait appel qu'à sa raison. Voilà pourquoi le *Manuel* est un des rares livres qui sont de tous les temps et de tous les pays. Même en y faisant la part de l'esprit de système, il

demeure encore, comme il a toujours été, une source de force morale et de haute inspiration, grâce à ce qu'il enferme de vérité dans ses formules brèves et dans ses images saisissantes.

3. Dion Chrysostome[1]. — Cette morale est, à bien peu de chose près, celle que nous retrouvons aussi chez un contemporain d'Épictète, l'orateur philosophe Dion, surnommé par ses auditeurs *Chrysostome* (Bouche d'or). Mais, tandis qu'elle se montrait à Nicopolis sous une forme austère jusqu'à la dureté, elle se revêtait, dans les prédications de Dion, d'une grâce enjouée, qui la rendait bien plus séduisante.

Né vers l'an 40 après Jésus-Christ, à Pruse, en Bithynie, Dion appartenait à une des premières familles de sa ville natale. Dès sa jeunesse, il s'adonna à l'éloquence, qui le charmait. C'était, comme nous le verrons bientôt, le temps où la rhétorique rajeunie obtenait partout des succès sans cesse croissants. Dion semble avoir été, entre trente et quarante ans, sous les règnes de Vespasien et de Titus, un des conférenciers en renom. Il se fit applaudir alors en Orient et en Occident, en Grèce, en Égypte, à Rome. La faveur impériale même ne paraît pas lui avoir manqué. Un coup imprévu y mit fin brusquement. En 82, impliqué par Domitien dans la disgrâce de Flavius Sabinus, il reçut l'interdiction de séjourner soit en Italie, soit en Bithynie. Suspect, exilé de son pays, à demi ruiné, il voyait s'écrouler ses espérances. Sa mauvaise fortune dura quatorze ans; mais, loin de faiblir, Dion trempa son âme dans le malheur. Il se

1. Éditions :

L. Dindorf, *Dionis Chrysostomi orationes*, 2 vol., Leipzig, 1857, Bibl. Teubner; Hans von Arnim, *Dionis Prusæensis quæ exstant omnia*, 2 vol. in-8°, Berlin, 1893-1896.

A consulter : Martha, *les Moralistes*, ouvr. cité plus haut; H. von Arnim, *Leben und Werke des Dio von Prusa*, Berlin, 1898; Pauly-Wissowa, *Dion*, art. 18.

fit pauvre et vagabond; on le vit errer ainsi par la Grèce, vivant avec les gens du peuple, et relisant, pour se consoler, les deux seuls livres qu'il eût emportés avec lui, selon Philostrate, le *Phédon* de Platon et le discours de Démosthène *Sur l'Ambassade*. Obligé de réfléchir, de chercher des consolations en lui-même, il devint alors philosophe. Cette période de misère prit fin en 96, par la mort de Domitien. Ami de Nerva, il rentra à Pruse dès son avènement. En changeant de fortune, il ne changea pas de dispositions morales. Ses dernières années furent employées surtout à des voyages qu'on serait tenté d'appeler des « missions ». Il allait de ville en ville, à la façon des sophistes; mais, au lieu de traiter, comme eux, des sujets frivoles, il se livrait à de véritables prédications morales. Il parla ainsi à Apamée, à Tarse, à Alexandrie, en beaucoup d'autres lieux. Il vint à Rome même, où, à plusieurs reprises, il prononça des discours devant Trajan, qui avait pour lui une haute estime. Il dut mourir vers la fin du règne de ce prince, après avoir perdu sa femme et son fils.

Dion avait beaucoup écrit. Un certain nombre de ses ouvrages ont disparu, notamment ses *Lettres*, et une *Histoire des Gètes* (Γετικά), qu'il avait composée pendant son exil. Mais sa réputation était attachée à ses discours, qui furent recueillis, et dont une partie considérable est venue jusqu'à nous. Notre collection, fort confuse, comprend des discours entiers et des fragments. On peut y distinguer trois groupes assez caractérisés : les discours *sophistiques*, les discours *politiques* et les discours *moraux*. Les discours sophistiques appartiennent à la première partie de la vie de l'orateur; ils relèvent de l'éloquence frivole et fardée, qui était alors à la mode : ce sont les moins intéressants. Les discours politiques datent, en général, de la maturité de Dion; les plus importants sont postérieurs à son exil; ils se rapportent aux affaires de la Bithynie, aux discordes des habitants de Pruse, à leur rivalité d'intérêts avec Nicée et

Nicomédie : ce sont des documents très instructifs pour l'histoire de l'Asie grecque sous la domination romaine. Les discours moraux sont ceux qui se rattachent à la prédication de Dion; ils datent tous de la dernière période de sa vie : ce sont les plus importants et les plus beaux de la collection; là, et non ailleurs, apparaît ce qui fait l'originalité de l'orateur.

Son rôle propre a consisté à populariser, ou à essayer de populariser, les enseignements moraux de la philosophie. Il emprunte ses idées au syncrétisme du temps. Sa morale est principalement stoïcienne, mais elle a subi l'influence de l'Académie, du Lycée et des Pythagoriciens. Sa théologie est plutôt platonicienne, mais elle l'est sans parti pris; elle fait des emprunts aux doctrines pythagoriciennes et à la mythologie populaire. C'est qu'au fond, Dion n'est pas un philosophe à proprement parler; il est beaucoup plutôt un interprète éloquent de la philosophie, ce qui est différent. Il prend dans l'école quelques grandes vérités morales et religieuses qui lui paraissent ignorées ou méconnues de la foule, et il s'applique à les lui faire comprendre, ou mieux encore à en faire l'application à certains cas particuliers qui touchent ses auditeurs. Il s'agit pour lui de tirer, des théories réservées aux spécialistes, ce qui est nécessaire à tous; son œuvre est une œuvre de vulgarisation généreuse, qui vise à répandre largement dans le monde le meilleur de la sagesse hellénique. Voilà ce qu'on trouve au fond dans les *Discours aux Alexandrins*, *aux citoyens de Tarse*, *à ceux de Célènes*, *aux Ciliciens*, dans son *Olympique*, dans son *Borysthénitique*, dans ses *Discours à Trajan sur la royauté*, et en somme dans toutes ses compositions oratoires les plus célèbres. Son *Euboïque* même, qui semble n'être dans sa première partie qu'une sorte de récit agreste et presque d'idylle pastorale en prose, est en fait une exhortation au travail, à la simplicité des mœurs, à la fraternité. Jamais encore tentative aussi décidée n'avait été faite pour appeler

le plus d'hommes possible à l'intelligence et à la possession d'un idéal salutaire.

Cette sorte d'apostolat demandait du courage, de la foi, de l'entrain et une forme particulière de talent, qui était précisément celui de Dion. Sa manière ressemblait à celle des sophistes contemporains; il parlait, comme eux, dans les salles de conférences, quelquefois dans les théâtres; mais il le faisait avec une hardiesse et une franchise qui n'étaient pas communes. Sa grande réputation lui assurait un auditoire curieux; d'ailleurs, ses malheurs si noblement supportés lui avaient valu la sympathie publique; enfin, sous Trajan, on le savait bien en cour. Toutefois, tout cela eût été sans doute insuffisant à établir son autorité, s'il n'y eût ajouté le charme piquant de son esprit. L'éloquence de Dion est un curieux mélange de fantaisie gracieuse, d'invention brillante ou ingénieuse, de malice aiguisée, de moquerie spirituelle et de haute inspiration morale. Il imite Socrate, dissimule comme lui son savoir sous une ironie légère, amuse son public par ses saillies, le charme par ses comparaisons familières, et tout à coup, changeant de ton, le surprend et le captive par de graves pensées. Sans doute, il y a, dans cette éloquence, quelque chose qui sent la manière sophistique des contemporains. Le style de Dion est trop joli, sa pensée se complaît trop à mille gentillesses de peu de valeur. Mais, sous ces défauts, il y a un don de séduction que nous sentons encore aujourd'hui. Entre les écrivains de ce temps, c'est à coup sûr un des plus aimables.

4. Plutarque. — Sa vie et ses écrits[1]. — Ni l'un ni l'autre des deux hommes dont nous venons de parler ne saurait

1. Éditions :

Doehner et Duebner, *Plutarchi vitæ* et *Plutarchi moralia*, 8 vol., Paris, 1846-1855, avec les fragments et une trad. lat., Bibl. Didot; 3 intenis et Bernardakis, *Vitæ parallelæ* et *Moralia*, 11 vol., Leipzig, 1852-1895, Bibl. Teubner.

A consulter :

Excursus de Wyttenbach dans son édit. des *Moralia* (15 vol.,

être égalé à Plutarque pour la part prise à l'œuvre d'élargissement de l'hellénisme que nous étudions en ce moment. Épictète était trop assujetti à une idée fixe, Dion était trop occupé des choses du jour pour que leur popularité pût être soit universelle, soit durable. Plutarque, au contraire, après avoir été un des hommes les plus renommés de son temps, est resté auprès de la postérité au nombre des écrivains de l'antiquité les plus goûtés et les plus influents. Cette faveur, qui fait de lui un des témoins toujours cités de l'hellénisme, il la doit, non à une heureuse chance, mais à un ensemble de qualités qui le mettent immédiatement au-dessous des hommes de génie.

Né à Chéronée, en Béotie, un peu avant l'an 50 de notre ère, Plutarque appartenait à une ancienne famille de pure race hellénique, qui possédait là d'importantes propriétés. Vieille famille et vieux domaine, foyer tout peuplé de traditions, maison de forte et intelligente bourgeoisie, de mœurs simples et antiques, pleine de religion et de patriotisme, et, malgré cela, nullement fermée aux idées du jour. L'enfance de Plutarque s'y écoula auprès de son grand-père, Lamprias, vieillard spirituel et conteur ; de son père, Nicarque, homme droit et sensé ; à côté de ses frères, Lamprias et Timon. Plus tard, il passa quelques années à Athènes, étudiant la rhétorique, les sciences, la philosophie. Son maître préféré semble avoir été le platonicien Ammonios. Devenu homme, il voyagea, quelquefois pour affaires, quelquefois pour le simple plaisir de voir le monde. Il visita la Grèce, l'Égypte, l'Italie, séjourna même à Rome, sous Vespasien, et y donna, selon la mode, des conférences de philosophie. Puis, de bonne heure, il rentra à Chéronée, pour en faire désormais son séjour habituel. Quand il eut

Oxford, 1795-1830) ; R. Volkmann, *Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch von Chæroneu*, Berlin, 1873 ; Gréard, *De la Morale de Plutarque*, Paris, 1866 ; Ch. Lévêque, *un Médecin de l'âme chez les Grecs* (*Revue des Deux-Mondes*, 1867) ; Michaelis, *De ordine vitarum parallelarum Plutarchi*, Berlin, 1875.

acquis quelque gloire, il lui parut, comme il l'a dit lui-même, « qu'étant né dans une petite ville, il la rendrait plus petite encore, s'il la quittait ». D'ailleurs, il l'aimait, et il y vieillit paisiblement, au milieu de sa famille, de ses livres et des nombreux amis qui venaient l'y voir. Il se rendait quelquefois à Athènes, souvent à Delphes, où l'appelaient ses fonctions sacerdotales, de temps en temps aussi, aux eaux chaudes des Thermopyles ou d'Ædèpsos en Eubée. Personne n'avait plus de goût que lui pour la société ; et tout le temps qu'il ne passait pas à lire ou à écrire, il le donnait, autant que possible, à la conversation. Ses *Propos de table* sont des notes de causerie quotidienne, qu'il a prises toute sa vie. Volontairement étranger à la vie publique, il n'accepta de l'estime de ses concitoyens que les modestes fonctions d'agoranome et d'archonte éponyme de Chéronée. Trajan et Adrien semblent lui avoir donné des témoignages particuliers d'estime, mais nos renseignements sur ce point manquent de précision. Il mourut probablement sous le règne d'Adrien, vers l'an 125 après Jésus-Christ.

La collection de ses écrits, telle que nous la possédons, semble avoir été constituée au x^e^ siècle, lorsque déjà son œuvre avait beaucoup souffert ; elle a été établie d'après des manuscrits où se trouvait plus d'une lacune, et, d'autre part, celui qui l'a formée y a reçu à la légère maints ouvrages non authentiques. De là toute une série de questions critiques, dont beaucoup sont loin d'être encore résolues. Nous ne les aborderons pas ici. Tout ce que nous pouvons nous proposer, c'est de faire voir, d'après quelques-uns des principaux écrits dont l'authenticité est certaine, les grands aspects de l'œuvre de Plutarque.

Ses ouvrages sont communément répartis en deux groupes, d'importance à peu près égale : les *Vies parallèles*, d'une part, et, de l'autre, ce qu'on appelle d'un nom collectif fort impropre les *Œuvres morales* (Ἠθικά, *moralia*) ; en réalité,

ce second groupe comprend des œuvres de toute sorte, dont un grand nombre n'ont aucun rapport avec la morale.

5. Caractères généraux de l'œuvre de Plutarque. — Plutarque est essentiellement un polygraphe. Il écrivait sans cesse et sur tous les sujets, ce qui l'a empêché de composer jamais une grande œuvre. Le fond de cette immense production littéraire est une érudition aussi étendue que variée. Personne n'a plus écouté, plus lu, plus appris et plus retenu que Plutarque. Histoire, archéologie, philosophie, sciences naturelles et sciences mathématiques, médecine, musique, grammaire, littérature, aucune des parties du savoir contemporain ne paraît lui avoir été étrangère. Toute sa vie, il prit des notes sur tout; et ces notes, grâce évidemment à une admirable mémoire, il les avait à sa disposition à tout propos. Ajoutons qu'à l'érudition s'adjoignait chez lui l'observation personnelle. Esprit attentif et fin, il regardait sans cesse et il savait voir : ce qu'il avait vu, il le retenait. De là, une incroyable provision de faits, d'anecdotes, de remarques, qui s'accroissait chaque jour, et qui lui permettait de parler ou d'écrire sur tout sujet, d'une manière intéressante et précise.

Cette richesse, il est vrai, avait en elle-même son inconvénient. Elle dispensait Plutarque d'une réflexion personnelle assez intense. Non qu'il fût homme à déverser sottement dans un écrit ou dans une conversation une masse de faits, sans y rien mettre de lui-même. C'était, au contraire, une intelligence vive et réfléchie, un esprit actif, indépendant même, d'une sincérité absolue, qui aimait à penser, et qui, en fait, pensait à propos de tout. Il avait assez de force de raison pour ordonner méthodiquement ses matériaux et les adapter aux constructions dont il avait conçu l'idée. Rien donc ne serait plus injuste que de le considérer comme un simple compilateur, ou même comme un arrangeur sans originalité. Il y a, dans tout ce qu'il a écrit, quelque chose de personnel, qui en double la valeur.

Partout, on y retrouve d'abord l'honnête homme, puis l'homme d'esprit et de fine expérience, l'observateur, le conteur gracieux, et, d'une manière plus générale, le Grec avisé, clairvoyant, qui a le sens vif du bien et du beau. Ce qui lui manque seulement, c'est la faculté ou l'habitude de méditer longtemps un sujet. Il a trop de ressources toutes prêtes pour en chercher d'autres plus cachées. D'ailleurs, formé surtout par la conversation, il écrit comme il devait causer, rapidement, sans prendre le temps d'aller au fond des choses.

La plupart de ses écrits sont des dissertations, qui ressemblent à des conférences. Une idée générale facile à saisir, vite indiquée, quelques grandes divisions simples, et, dans chacune de ces sections, un développement varié, amusant, instructif, où les anecdotes se mêlent aux réflexions. Tout cela forme un tissu brillant, aux couleurs mélangées, qui amuse les yeux. Examinez l'assemblage de près, l'art se réduit à peu de chose, la pensée directrice est souvent faible ou superficielle, et, par conséquent, quelque peu banale.

Comme Platon, et à son exemple, il a composé aussi des dialogues. Nous en avons une quinzaine. Les meilleurs sont ceux où il se met en scène lui-même, soit sous son nom, soit sous un nom fictif, avec ses frères, ses amis, avec des personnages réels ou imaginaires, mais pris dans la société contemporaine. Quelques-uns sont censés tenus à Delphes ; et, bien que Plutarque ne profite pas, autant qu'il l'aurait pu, des ressources d'art que lui offrait le décor, il y a comme une harmonie secrète entre les souvenirs du lieu et les sentiments des personnages, harmonie qui donne à ceux-ci plus de valeur. La peinture des caractères, sans avoir beaucoup de relief, n'y est pas non plus insignifiante. En somme, ce sont des œuvres où un certain art se fait sentir, plutôt que des œuvres d'art, à proprement parler. Sous la forme du dialogue, on sent

trop la dissertation. Et cette dissertation a les qualités, mais aussi les défauts que nous venons de signaler comme étant ceux de son esprit même.

La biographie, telle qu'on la trouve dans les *Vies parallèles*, n'en est pas non plus exempte. Nous y reviendrons tout à l'heure en étudiant Plutarque comme historien. Mais nous aurons aussi à le louer d'y avoir mis quelque chose de si personnel qu'il se l'est, pour ainsi dire, appropriée.

Sa manière d'écrire est loin d'être classique. Elevé dans les écoles de philosophie, il use d'une langue médiocre, où abondent les mots abstraits, les néologismes, les expressions banales et obscures. Son goût même n'est pas toujours pur. Il y a, chez lui, du bel esprit et de l'affectation. C'était le ton et le langage de la société où il vivait; il n'a pu s'en débarrasser entièrement. De lui-même, il va plutôt à la simplicité. D'ailleurs, sans être un grand écrivain, il a le goût de bien dire. Il répudie, il est vrai, les scrupules des puristes contemporains ; mais il n'admet pas non plus la négligence. Enfin, ses qualités naturelles, ingénuité, bonne grâce, délicatesse, esprit, sont naturellement apparentes dans ses expressions comme elles le sont dans ses pensées.

6. Plutarque philosophe et moraliste. — Par profession, Plutarque se considérait lui-même comme philosophe, et c'est bien en effet la philosophie qui est l'élément principal de son œuvre : la philosophie, au sens large et antique du mot, en y comprenant non seulement la théologie, la morale, la logique, la psychologie, mais aussi les sciences mathématiques et naturelles, et en général la curiosité de savoir tout ce qui peut être su sur Dieu, sur l'homme et sur le monde.

Disciple du platonicien Ammonios, Plutarque, lui aussi, considérait Platon comme son maître. Il avait étudié sa doctrine dès sa jeunesse, comme la meilleure ; il l'a tenue pour telle jusqu'à la fin de sa vie. On voit par son traité

Sur la Psychogonie du Timée, par ses *Questions platoniciennes*, par maint passage de ses autres écrits, qu'il avait sans cesse en main les ouvrages du grand philosophe, qu'il les méditait, qu'il s'appliquait à les interpréter et à en élucider les difficultés. D'ailleurs, il n'ignorait pas les doctrines dissidentes, mais il les rejetait. Il a écrit contre les Stoïciens plusieurs dissertations qui ressemblent parfois à des diatribes, notamment *Sur les Contradictions stoïciennes* et *Sur les Paradoxes stoïciens*. Aux Épicuriens, il fait une guerre bien plus vive encore ; rappelons la *Réfutation de Colotès*, le dialogue *Sur l'Impossibilité de vivre heureux en suivant Épicure*, les quelques pages *Contre la Maxime « qu'il faut cacher sa vie »*. Ce sont là des dissidences réfléchies et profondes. Plutarque est platonicien de toute son âme, par conviction réfléchie, mais aussi par élan de nature, par tendance invincible, parce que le platonisme, avec sa haute spiritualité, avec son amour passionné du beau et du bien, avec son esprit de profonde religion, était en quelque sorte la forme nécessaire de sa pensée et de ses sentiments.

Toutefois, il s'en faut de beaucoup que le platonisme de Plutarque soit une simple reproduction de la doctrine du maître. Comme tous ses contemporains, qu'il le sache ou qu'il l'ignore, qu'il y consente ou qu'il subisse inconsciemment la force des choses, il mêle en réalité, dans le système de ses idées, des opinions de provenances diverses. Il emprunte à ceux même qu'il combat, aux Stoïciens, aux Épicuriens parfois, mais surtout à ceux qu'il passe volontiers sous silence, comme Aristote et les Péripatéticiens, et à ceux qu'il admire sans les prendre formellement pour maîtres, comme les Pythagoriciens. Ce n'est pas ici le lieu d'essayer de dégager la philosophie de Plutarque. Disons seulement qu'il est généralement considéré avec raison comme un des précurseurs du Néoplatonisme. Il en a déjà la tendance profonde à l'éclectisme théologique, et aussi la croyance à une hiérarchie divine, comprenant toute une

série d'êtres intermédiaires entre Dieu et l'homme. Dans ses traités *Sur l'E de Delphes*, *Sur les Oracles de la Pythie*, *Sur la Cessation des oracles*, *Sur les Délais de la vengeance divine*, *Sur Isis et Osiris*, il ne se montre pas seulement défenseur de l'idée de Dieu et de la croyance en son intervention dans les choses humaines ; il a, en outre, des théories qui sont nouvelles, au moins par leur importance, sur les démons ou génies, que les hommes trompés ont adorés ou adorent comme des dieux, mais que le philosophe distingue soigneusement du vrai Dieu, infaillible et immuable. Grâce à cette conception, il explique ou justifie les formes variées du polythéisme, excuse ses erreurs et dégage, des mythologies vulgaires ou même contradictoires, la notion d'un dieu universel, que l'intelligence humaine entrevoit, sans le saisir complètement.

Au reste, pour la plupart des lecteurs modernes, la meilleure part de la philosophie de Plutarque n'est pas sa théologie, c'est sa morale. Personne n'a plus écrit que lui sur des sujets de morale. Moraliste d'instinct, il l'est partout et toujours, dans tous les sens du mot. Sa doctrine est modérée : également ennemi de l'ascétisme et du relâchement, ce qu'il aime et ce qu'il recommande, c'est un juste tempérament ; il ne veut pas étouffer les sentiments naturels de l'homme, il ne lui interdit ni l'amitié, ni l'amour, ni les affections domestiques ou civiles, ni les plaisirs délicats ; mais il entend qu'il soit toujours maître de lui-même et qu'il obéisse à la raison (*De la Vertu morale*, *Que la Vertu peut être enseignée*, *De la Vertu et du Vice*). D'ailleurs, il s'arrête peu aux généralités. Ce qui l'intéresse le plus, c'est l'application des principes à la vie quotidienne, et c'est par là qu'il excelle.

Un grand nombre de ses écrits nous font voir en lui, comme on l'a dit, un véritable « médecin de l'âme », signalant les défauts à ceux qui le consultent, indiquant les remèdes, multipliant les avertissements, encourageant les

faibles, consolant les malheureux et apaisant les cœurs troublés (*Sur la Guérison de la colère*, *Sur le Bavardage*, *Sur l'Indiscrétion*, *Sur la Mauvaise Honte*, *Sur l'Envie*, *Sur le Désir des richesses*, *Sur la Manière de se louer soi-même sans offenser les autres*, *Sur les Progrès dans la vertu*, *Sur la Paix de l'âme*, *Sur l'Exil*, *Consolation à sa femme*). Dans quelques-uns, s'adressant à des amis qui ont conscience de leurs défauts et veulent en être corrigés, il institue, avec un remarquable mélange de sens pratique et d'invention ingénieuse, tout un traitement méthodique, où rien n'est laissé au hasard. Ailleurs, en face de ceux qu'un malheur imprévu a touchés, il trouve, pour rajeunir les consolations un peu usées de l'école, des accents personnels. Les qualités tout à fait supérieures lui font défaut, là comme ailleurs. Il n'a ni la profondeur des grands moralistes, ni la hardiesse des satiriques de génie, ni l'éloquence qui arrache l'âme à elle-même. Mais il a la finesse, la bonté, la grâce aimable et piquante, jointes à l'abondance des souvenirs, au talent de conter et à un zèle sincère que rien ne décourage. Comme conseiller, il s'applique à encourager tous les bons sentiments, utiles à la famille et à la société ; car sa morale vise toujours au développement de la sociabilité. Ses *Préceptes sur le mariage*, ses écrits *Sur l'Affection fraternelle*, *Sur le Grand Nombre des amis*, *Sur le Moyen de distinguer l'ami du flatteur*, ses *Préceptes politiques*, son traité *Sur la Question de savoir si le vieillard doit se désintéresser de la vie publique*, forment ensemble une sorte de cours pratique de morale domestique et sociale, dans lequel domine la même modération active. Plutarque, sans doute, voit en toutes choses les difficultés et les dangers; mais, bien loin de tirer de là des raisons pour autoriser une abstention défiante et chagrine, il ne cesse d'encourager l'homme à se dilater, en quelque sorte, dans le commerce de ses semblables. Son écrit *Sur la Manière de faire lire les poètes aux jeunes gens* est l'œuvre d'un éducateur prudent, mais qui ne

veut pas sacrifier à de vains scrupules le profit que les grandes œuvres du génie poétique ne peuvent manquer de procurer à la jeunesse.

7. Plutarque historien. — Les *Vies parallèles*. — Conclusion sur son œuvre. — Si renommé que Plutarque ait été et soit encore comme moraliste, c'est néanmoins sur son œuvre historique qu'est fondée sa popularité. Mais, entre ses ouvrages relatifs à l'histoire, il n'y en a vraiment qu'un seul qui compte, le recueil des *Vies parallèles*. Aucun livre ancien n'est plus connu que celui-là, et, quoique ce ne soit pas une œuvre de génie, il n'y en a guère qui mérite mieux d'être souvent relue.

Plutarque n'a pas créé le genre biographique. Il l'a trouvé en honneur, autorisé déjà par une longue tradition. En commençant à écrire des biographies, il n'a cru faire rien de nouveau. Mais, en fait, par la manière dont il les a écrites, il a constitué, dans ce genre assez mal déterminé d'ailleurs, une forme particulière, qui lui est propre. Nous devons essayer de la définir et de l'apprécier.

Nous possédons encore cinquante des biographies composées par Plutarque, et nous savons qu'il en avait écrit d'autres. Quarante-six sont accouplées deux à deux et forment la collection des *Vies parallèles ;* les quatre autres, à savoir celles d'Aratos, d'Artaxercès, d'Othon et de Galba, sont isolées. D'une manière générale, ces *Vies* semblent avoir été rédigées par Plutarque sans interruption notable, depuis le temps de sa pleine maturité jusqu'à son extrême vieillesse. Elles appartiennent, par conséquent, à la même période que la plupart de ses œuvres morales, et elles dénotent en effet les mêmes préoccupations. Quant à établir entre elles un ordre chronologique de composition, c'est une tâche à laquelle la critique moderne s'est essayée, il est vrai, mais où elle n'a réussi que très incomplètement.

Dans toutes ces biographies, l'intention morale prédomine manifestement sur l'intention purement historique :

« L'histoire, écrit Plutarque, était pour moi comme un miroir, devant lequel je m'essayais à embellir ma vie en la conformant aux grands exemples ». (*Timoléon*, début.) Se proposer à lui-même des exemples, et, par la même occasion, en proposer aux autres, chercher, dans l'histoire particulière des hommes qui ont occupé la scène du monde, d'utiles leçons, y trouver matière à réfléchir sur les difficultés de la vie, et, en somme, y apprendre à bien vivre, voilà quel est son objet principal. L'histoire, dans cette conception, n'est pas à elle-même sa fin; elle est un moyen au service de la morale. Remarque essentielle, qu'il importe de ne pas perdre de vue pour apprécier l'œuvre, mais qu'il ne faudrait pas exagérer au point d'en méconnaître la valeur historique. En réalité, si le dessein général a été surtout d'un moraliste, le goût des faits curieux et celui des beaux récits étaient trop puissants chez Plutarque pour qu'il n'y donnât pas satisfaction, bien plus largement même que son dessein, rigoureusement suivi, ne l'eût permis.

L'idée de procéder en histoire par comparaisons perpétuelles entre hommes de races diverses ne lui appartient pas en propre; mais il l'a appliquée avec une continuité systématique qui atteste assez qu'il s'y complaisait. Il y avait en cela, de sa part, un peu d'orgueil national : à chaque grand Romain, il était bien aise, en un temps où sa patrie n'était plus qu'une province de l'Empire, d'opposer un des grands hommes qu'elle avait produits lorsqu'elle était libre. D'ailleurs, ce parallélisme servait son intention morale. Chaque couple se terminait originairement par une *Comparaison* (Σύγκρισις), qui donnait au philosophe occasion de formuler ses jugements et de tirer, pour ainsi dire, la leçon de ses récits. L'inconvénient de procéder ainsi aurait pu, il est vrai, être grave à un autre point de vue, si la poursuite du parallélisme eût induit l'historien à modifier insensiblement la physionomie vraie de ses personnages pour

créer entre eux des ressemblances ou des contrastes plus imaginaires que réels. En fait, il n'en est que rarement ainsi. Il lui est arrivé bien des fois, sans doute, de mettre arbitrairement en parallèle des personnages que rien ne semblait sérieusement rapprocher; mais presque jamais l'intention de les comparer entre eux ne s'est insinuée dans l'exposé des faits au point d'en altérer la vérité. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ce cadre, singulièrement fragile, s'est disjoint peu à peu, et que les lecteurs de Plutarque ont pris de plus en plus l'habitude de considérer chaque biographie en elle-même.

Le parallélisme une fois rejeté, si l'on rapproche ces morceaux les uns des autres selon l'ordre des temps, on a sous les yeux une immense galerie de portraits, qui embrasse presque toute l'histoire de Rome, depuis sa fondation jusqu'à la fin de la République, et presque toute celle de la Grèce, depuis les temps fabuleux jusqu'aux dernières luttes pour l'indépendance nationale. Par sa variété, par l'importance des personnages mis en scène, elle est propre à exciter un vif intérêt. Mais il faut bien comprendre que, pour Plutarque, la biographie, même en dehors de l'intention morale signalée ci-dessus, n'est pas du tout un simple morceau d'histoire générale. Elle a son caractère original et ses conditions propres, dont il a nettement conscience. « Ce que je me suis surtout efforcé de réunir, écrit-il au début de la *Vie de Nicias*, ce sont les traits qu'on ignore communément, soit qu'ils aient été rapportés çà et là par d'autres historiens, soit qu'on les trouve attestés par des monuments et des décrets anciens; dédaignant d'amasser ce qui ne dit rien, j'ai recueilli ce qui est propre à faire connaître les mœurs et la nature de l'âme. » Voilà sa méthode formulée. Dans l'histoire d'un temps, il s'attache à un homme; et, dans cet homme, ce qui l'intéresse le plus, ce sont « les mœurs et la nature de l'âme ». Son rôle public, ses grandes actions, il ne les

dédaigne pas, loin de là; mais il les étudie surtout comme révélant la volonté, les sentiments, le caractère; et, d'autre part, s'il rencontre çà et là, chez les historiens, des faits obscurs, insignifiants en apparence, que l'histoire proprement dite note à peine en passant, mais qui lui paraissent à lui propres à éclairer son enquête, tout attaché à découvrir la personne morale en ce qu'elle a de plus intérieur, il ne craint pas de les mettre en relief; car c'est là justement son affaire.

Cette enquête, il la conduit avec un zèle très louable et une sincérité absolue. Les *Vies* ont été préparées par des lectures étendues et des recherches consciencieuses. Ce qu'on peut leur reprocher, au point de vue scientifique, c'est d'abord une négligence systématique de la chronologie; c'est ensuite un certain défaut de critique partout sensible. Plutarque ne sait pas toujours discerner la valeur inégale des témoignages. Il se fie trop facilement soit à ceux qui lui fournissent des anecdotes, même suspectes, soit à ceux qui savent le séduire par de beaux récits. Cela dit, il faut reconnaître que les *Vies parallèles* rachètent ces défauts par bien des qualités. D'abord, elles nous présentent quantité de personnages illustres, qu'elles mettent devant nous, avec leurs qualités et leurs défauts, avec leurs petitesses et leurs grandeurs. Nous les regardons vivre, nous assistons à leurs actes, nous prenons part à leurs sentiments. Nous sommes, à la fois, instruits, touchés et amusés. Le plaisir est vif pour quiconque est curieux des choses humaines. Et, d'autre part, l'histoire, ainsi condensée dans quelques hommes, devient certainement plus accessible à beaucoup d'esprits, qui ne saisissent bien que ce qui est individuel et concret. Ajoutons que les caractères du récit sont adaptés à sa nature. Plutarque est un conteur excellent, et c'est aussi un narrateur au sens élevé du mot. Il met dans les petites choses de l'esprit, de la grâce, une certaine candeur apparente, qui les rend char-

mantes. Mais, quand il en traite de plus importantes, il y déploie, sans effort, des qualités supérieures. Ses grands tableaux historiques se font admirer chaque fois qu'on les relit. Une imagination naïve, amoureuse des grands spectacles, sensible à l'éclat, à la beauté, à la magnanimité comme à l'effroi; une âme facilement émue, très humaine, mobile malgré sa gravité philosophique; un sens naturel du pathétique, qui fait de lui l'un des meilleurs interprètes des tragédies de l'histoire. Ses récits sont pleins, sinon de drames tout faits, tout au moins de scènes dramatiques, tantôt familières, tantôt terribles et toujours singulièrement vraies. Les grands auteurs de tragédies ont puisé chez lui à pleines mains, Corneille et Shakespeare notamment; et, souvent, ils l'ont suivi de près, ou même n'ont pas craint de le traduire par passages.

Toutes ces qualités ont assuré aux *Vies* une popularité légitime. C'est une des œuvres qui ont le plus contribué à propager l'influence hellénique, parce que c'est une de celles qui ont le plus élargi l'hellénisme. Les « grands hommes de Plutarque », dont on sourit un peu, parce qu'il y a, dans leur conception intime, une certaine foi au bien, qui semble naïve à beaucoup d'esprits désabusés, n'en sont pas moins de nobles types de l'humanité. Ils représentent le patriotisme, le courage, le désintéressement, la loyauté, toutes les belles vertus publiques et privées, sous une forme si haute et si pure qu'elle ne semble plus être exclusivement grecque ni romaine, mais vraiment universelle. Et le livre qui les met en scène est incontestablement un de ceux qui ont fait et qui font encore l'éducation de la plus noble partie du genre humain.

Ceci nous fournit notre conclusion sur Plutarque: Tout pénétré des traditions de son pays, nourri de son histoire, de sa philosophie, de sa littérature, de sa religion, il lui a servi de témoin et d'interprète devant la postérité. Mais il a eu l'âme assez large, l'esprit assez libéral pour comprendre

ce qu'il y avait de grand et de beau dans le monde, en dehors même de cette tradition. Et ainsi, sans être lui-même un homme de génie, il s'est fait un rôle de premier ordre dans le développement de la civilisation dont nous sommes les héritiers.

8. Marc-Aurèle[1]. — A côté de cet Hellène de race, l'ordre naturel des choses nous invite à placer ici un Romain, mais un Romain profondément hellénisé, l'empereur Marc-Aurèle. Les autres philosophes du temps dont on pourrait citer les noms, même Favorinus d'Arles, sont en dehors de l'histoire de la littérature. Seul, ce prince qui n'a écrit que pour lui-même et sur lui-même, sans aucune ambition d'auteur, mérite d'occuper ici l'attention.

On connaît sa vie, qui appartient à l'histoire générale. Il naquit à Rome, en 121. A l'âge de dix-sept ans, en 138, il fut adopté par Antonin, sur l'ordre d'Adrien; la même année, l'avènement au trône de son père adoptif, faisait de lui l'héritier désigné du pouvoir impérial. Après la mort d'Antonin, en 161, il régna dix-neuf ans, jusqu'en 180. Instruit par les meilleurs maîtres du temps dans la rhétorique et la philosophie, ce fut à cette dernière étude qu'il se donna avec prédilection. Nous avons de lui des *Lettres* écrites en latin, et un recueil de pensées ou *Réflexions intimes* (Τὰ εἰς ἑαυτόν), en grec, livre peu étendu, auquel est attachée sa réputation.

C'est la confidence d'une nature mélancolique, mais courageuse, souvent froissée par la vie, mais attachée de parti pris à un optimisme imperturbable. La doctrine en est pu-

1. Éditions :

Duebner, *Marci Antonini commentarii*, Paris, 1840, avec trad. latine, Bibl. Didot, dans le vol. des *Theophrasti characteres*; Stich, *Marci Antonini commentarii*, Leipzig, 2e édit., 1903, Bibl. Teubner.

A consulter : Martha, *Moralistes*, ouv. cité plus haut; Barthélemy Saint Hilaire, notice, en tête de sa traduction des *Pensées*; traductions plus récentes de G. Michaux, 1901, et d'A. Couat, 1904.

rement stoïcienne. Ce stoïcisme de Marc-Aurèle, comme celui d'Épictète, est une foi profonde et même ardente, qui a pénétré l'âme jusque dans ses dernières racines. Jamais homme n'a crû plus fortement à des idées enseignées, et jamais homme non plus n'a fait un effort plus sincère, plus constant, plus scrupuleux pour mettre toute sa vie morale en conformité parfaite avec sa croyance.

Ce petit volume, aujourd'hui divisé en douze livres, semble avoir été écrit par l'empereur, au jour le jour, dans les dernières années de sa vie, entre 166 et 174 approximativement. Assailli alors par bien des soucis et des tristesses, aux prises avec des difficultés et des peines de plusieurs sortes, quelquefois à Rome, quelquefois au-delà du Danube, en pays barbare, le noble prince aimait à se recueillir, à se mettre en face de lui-même, à interroger délicatement sa conscience. Les pages qu'il écrivait ainsi dans la solitude forment une longue méditation entrecoupée sur le devoir, sur les affections humaines, sur les conditions de la vie. On y découvre sous chaque mot un homme simple et bon, reconnaissant de tout le bien qu'on a pu lui faire, étranger à toute vanité et à toute rancune, indulgent aux autres, sévère à lui-même, par-dessus tout confiant dans l'ordre du monde qui est pour lui la providence stoïcienne. Comme histoire d'une âme, son livre est dramatique; comme document sur une des grandes philosophies de l'antiquité, il est précieux; comme source de réflexions et de force morale, il a une valeur de premier ordre. Quant à la forme, ce sont de simples notes, à peine rédigées. Mais ces notes ont leur mérite, même au point de vue littéraire. L'émotion, la sincérité s'y font sentir partout; souvent la concision énergique, le trait, l'image vive; parfois une certaine grandeur, qui, sans doute, est plus dans les idées que dans le style, mais qui, néanmoins, se communique au style et le relève.

9. L'histoire. — Arrien et Appien [1]. — Nous retrouverons plus loin dans ce chapitre la philosophie, quand nous parlerons du Néoplatonisme. Laissons-la de côté pour le moment, car c'est dans l'historiographie qu'il convient de continuer à étudier la renaissance du IIe siècle. Non pas que ce temps ait produit de grands historiens. Ni Arrien ni Appien ne méritent ce titre : ils n'ont rien apporté ni l'un ni l'autre de vraiment neuf dans un genre ancien. Toutefois, en un rang secondaire, ils sont certainement supérieurs à leurs devanciers immédiats, à un Diodore, à un Denys d'Halicarnasse, par le sens de la politique, par la connaissance pratique des affaires et par l'intelligence des événements ; comme écrivains, tous deux figurent honorablement, avec des qualités diverses, entre ceux dont le mérite est surtout fait du respect d'une bonne tradition.

Arrien était un Grec bithynien de Nicomédie. Issu d'une famille provinciale, riche et considéré, il appliqua son esprit sérieux à diverses études. C'était une nature docile, sincère, courageuse, sans originalité marquée. Jeune, il fut disciple d'Épictète, l'admira profondément et rédigea, en recueillant ses souvenirs, les deux livres qui ont perpétué l'enseignement du philosophe. Mais sa vocation était autre. Il servit dans les armées impériales, et, peu à peu, s'y éleva aux honneurs. Après avoir parcouru, dans divers grades, une partie de l'Empire (probablement les provinces du Danube, la Gaule, la Numidie), il fut remarqué et favo-

1. **Éditions :**

1° Arrien : Duebner, *Arriani Anabasis et Indica ;* C. Mueller, *Reliqua Arriani*, réunis en un vol. avec trad. lat., Paris, 1846-1868, Bibl. Didot ; Sintenis, *Arriani Anabasis*, Leipzig, 1879, Bibl. Teubner ; Hercher, *Arriani Scripta minora*, Leipzig, 1854, même collection. — 2° Appien : *Appiani Alexandrini quæ supersunt*, avec trad. lat., Paris, 1840, Bibl. Didot ; Mendelssohn, *Appiani historiæ*, 2 vol., Leipzig, 1879-1881, Bibl. Teubner.

A consulter :

Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopedie*, art. *Appianus* et *Arrianus ;* Doulcet, *Quid Xenophonti debuerit Arrianus*, Paris, 1882.

risé par Adrien. Consul vers 130, il eut à administrer, en qualité de légat, la province de Cappadoce ; il s'acquitta de ses fonctions avec sagesse et vigueur : il tint en respect les barbares Alains. Après quoi, sans que nous sachions pour quelle raison, il vécut sous le règne d'Antonin, dans une sorte de retraite, et mourut sous Marc-Aurèle à un âge avancé. Dans cette dernière partie de sa vie, sans abandonner Nicomédie, il semble avoir fait de longs séjours à Athènes; cette ville lui conféra le droit de cité. Ami de la sagesse, des lettres et des exercices physiques, tout à la fois philosophe, historien et homme de guerre, il avait pris pour modèle Xénophon, et il aimait qu'on lui en donnât le nom. On l'appelait à Athènes le *nouveau Xénophon*. C'est après avoir quitté la vie active qu'il écrivit la plupart de ses ouvrages historiques.

En rédigeant les *Entretiens d'Épictète* et le *Manuel*, dont nous avons parlé plus haut, il s'était réduit volontairement à l'office modeste de scribe, car il ne faisait que transcrire le plus fidèlement possible la parole du maître. Son originalité, qui d'ailleurs ne fut jamais éclatante, ne se développa que peu à peu. Le *Périple du Pont-Euxin*, écrit pour Adrien vers 131, n'est guère qu'un rapport officiel, traduit en grec et légèrement modifié en vue de la publicité. Dans le *Traité de tactique*, composé en 137, il accommode à son goût les tacticiens antérieurs, notamment un certain Élien qui l'avait précédé de peu, auteur d'une *Théorie tactique*, que nous possédons encore. Le *Plan de bataille contre les Alains* est un fragment d'origine incertaine, qui doit dater du même temps. C'étaient là des essais. Si nous laissons de côté deux biographies perdues (*Timoléon de Corinthe* et *Dion de Syracuse*), nous arrivons aux ouvrages qui firent sa réputation, l'*Expédition d'Alexandre* (Ἀλεξάνδρου ἀνάβασις), complétée par un écrit *Sur l'Inde* (Ἰνδική, s.-ent. συγγραφή), et par un autre *Sur la Succession d'Alexandre* (Τὰ μετ' Ἀλέξανδρον) et une *Histoire de la Bithynie* (Βιθυνιακά); ces deux

derniers ouvrages sont perdus. Il composa ensuite un livre *Sur les Alains* (Ἀλανικά), également disparu, et une *Histoire de la guerre des Parthes* sous Trajan (Παρθική), en dix-sept livres, peut-être son œuvre la plus personnelle, dont rien non plus n'est venu jusqu'à nous. Nous possédons au contraire le petit écrit *Sur la Chasse* (Κυνηγετικός), de date inconnue, qu'il suffit de mentionner ici.

Le seul de ces nombreux ouvrages qui soit encore classique, c'est l'*Expédition d'Alexandre*. L'attention d'Arrien semble avoir été attirée sur ce sujet par la récente expédition de Trajan contre les Parthes, un des événements importants de sa jeunesse. Au IIe siècle, les vieux récits authentiques de cette expédition étaient passablement oubliés, peu populaires; les récits légendaires et fantastiques qui s'étaient constitués peu à peu étaient avec raison méprisés des esprits sains. Arrien voulut tout simplement présenter au public une narration claire, courte, bien ordonnée, à laquelle on pourrait se fier et qu'on lirait avec plaisir. Il relut pour cela les historiens d'Alexandre, surtout Ptolémée et Aristobule, qui avaient été les compagnons du conquérant et qui lui paraissaient plus véridiques. En les comparant et en les combinant, il composa son propre ouvrage, sans recherche personnelle, sans information neuve, mais aussi sans vaines et frivoles inventions. C'est pour nous le meilleur document écrit sur le sujet, et, de plus, c'est un livre qui se fait lire. Arrien s'y montre historien intelligent, narrateur agréable, écrivain correct et de tradition classique, au total homme de goût et de jugement, sans aucune qualité d'ordre supérieur. Si la figure d'Alexandre n'a pas là toute sa grandeur, du moins tous les éléments principaux de son histoire y sont groupés habilement.

Appien est tout à fait, par l'âge, un contemporain d'Arrien; il naquit, comme lui, à la fin du premier siècle, et dut mourir comme lui, sous Marc-Aurèle. Comme écrivain, il ne se fit connaître qu'en un temps où Arrien avait acquis

sa notoriété, à la fin du règne d'Adrien ou même sous Antonin. Né à Alexandrie, il paraît y avoir été élevé, car il s'y fit, dans la première partie de sa vie, une bonne situation en qualité d'avocat. Plus tard, sans que nous puissions suivre en détail toute sa carrière, nous le trouvons à Rome, où il semble avoir été avocat du fisc sous Adrien et Antonin. Ce dernier le nomma procurateur, à la demande de Fronton, son ami, et il occupa sans doute cette charge sous Marc-Aurèle encore, jusqu'à sa mort.

Appien n'écrivit que deux livres, sa propre *Biographie*, aujourd'hui perdue, et l'*Histoire romaine*, qui subsiste en partie (Ῥωμαϊκά), ouvrage en vingt-quatre livres, qui comprenait toute l'histoire de Rome, depuis les origines jusqu'à la fin du règne de Trajan. Ce grand ensemble, difficile à embrasser d'un coup d'œil, Appien avait essayé de l'ordonner rationnellement. Au lieu de suivre les événements d'année en année, il les groupait de façon que chaque livre formât un tout : le principe de ce groupement était d'ailleurs tantôt ethnographique, lorsqu'il réunissait en un récit continu toute l'histoire des rapports d'un certain peuple avec Rome, tantôt historique, lorsqu'il détachait une période caractérisée par quelque fait prédominant. Une grande partie de l'ouvrage est perdue. Outre les fragments épars, nous possédons les livres VI-VIII (guerres d'Espagne, seconde guerre punique, guerres d'Afrique) et les livres XI-XVII (guerres de Syrie et des Parthes, de Mithridate, et commencement des guerres civiles).

Ce qui manquait le plus à Appien pour un si grand sujet, c'était le sens philosophique, l'intelligence profonde de l'enchaînement des causes et des effets. L'ordre qu'il adopte a une commodité apparente ; en réalité, il l'oblige à bouleverser la suite des événements, au point de les rendre parfois inexplicables ; il détruit le lien qui unit l'histoire intérieure de Rome à celle de ses conquêtes. Le même

défaut se fait sentir dans les parties. Rien n'y est profondément expliqué. Ni réflexion pénétrante, ni intuition. L'imagination, d'autre part, y est médiocre; le récit demeure terne et peu vivant. Ce sont là de graves défauts. Mais il reste à l'auteur de sérieux mérites. Il expose avec aisance et clarté, sans vaine rhétorique, sans emphase, sans digressions inutiles. Sa narration est nourrie; elle vise réellement à instruire, tout en s'appliquant à ne pas rebuter le lecteur, et elle instruit en effet. La plupart des faits sont présentés sous leur aspect juste et, en somme, suffisamment compris. Appien n'a pas de parti pris, il vise à être véridique, et il l'est autant qu'on peut l'être lorsqu'on ne pénètre pas très avant dans la psychologie ni dans la politique. Son ouvrage a quelque chose de sain, d'honnête, de satisfaisant, qui le recommande encore à quiconque est curieux de l'histoire de Rome. Sa langue est moins pure que celle d'Arrien; elle se ressent plus de l'usage contemporain; mais, en définitive, c'est celle d'un homme bien élevé, également éloigné de la négligence vulgaire et de la fausse rhétorique.

10. **Suite de l'historiographie. — Dion Cassius. — Hérodien**[1]. — Cette historiographie sérieuse et saine, plus estimable que brillante, se continue pendant la fin du second siècle et une bonne partie du troisième. Ses principaux représentants sont alors Dion Cassius et Hérodien.

Dion Cassius (*Cassius Dio Cocceianus*) était comme Arrien, comme le philosophe Dion Chrysostome, auquel il se rattachait par sa famille, un Grec de Bithynie. Il naquit

1. Éditions :

Dion Cassius : Dindorf, 5 vol., Leipzig, 1863-1865, Bibl. Teubner; Melber, 3 vol., Leipzig, 1896, même collection; Boissevain, *Cassi Dionis historia romana*, Berlin, Weidmann, 1894-1900. — Hérodien : Bekker, Leipzig, 1855, Bibl. Teubner; Mendelssohn, Leipzig, 1883.

A consulter : Reimar, *De vita et scriptis Dionis*, dans l'éd. de L. Dindorf; Pauly-Wissowa, *Cassius*, art. 40.

à Nicée un peu avant 155. Fils d'un haut fonctionnaire impérial, il suivit à son tour la carrière des honneurs. Il était déjà sénateur avant l'avènement de Commode, en 180. Sous son règne, il se contenta de plaider. Il devint préteur en 194, grâce à la faveur de Pertinax. Ni Septime-Sévère ni Caracalla n'accrurent ses dignités. Mais Macrin, en 218, le nomma commissaire impérial à Smyrne et à Pergame; Alexandre-Sévère le fit consul, puis gouverneur d'Afrique, vers 224. Après le gouvernement de l'Afrique, il reçut celui de la Dalmatie et de la Pannonie supérieure. Dans ces diverses fonctions, il fit preuve de fermeté et d'intelligence. Consul pour la seconde fois en 229, il se retira, bientôt après, dans son pays, pour y passer tranquillement ses dernières années; il dut y mourir entre 230 et 240. En somme, Dion fut un politique, un administrateur, un général, et par conséquent un homme bien préparé à écrire l'histoire.

Sa grande œuvre, la seule qui ait conservé son nom, est une *Histoire romaine* en quatre-vingts livres. Commencée vers l'an 200, elle fut à peu près achevée en vingt-deux ans; mais elle n'allait alors que jusqu'à la mort de Septime-Sévère. Dans ses dernières années, Dion la compléta par un exposé plus rapide des événements qui avaient suivi, probablement jusqu'à son second consulat. Cette ample composition comprenait ainsi toute l'histoire de Rome depuis ses origines. Nous n'en possédons plus que vingt-quatre livres (de XXXVI à LX), de l'an 68 avant Jésus-Christ à l'an 47 de l'ère chrétienne. Des autres livres, il nous reste des fragments plus ou moins étendus. On supplée en quelque mesure à ce qui manque par l'abrégé que le moine Xiphilin en fit au XI^e^ siècle et par l'histoire de Zonaras (XII^e^ siècle), qui a mis grandement à profit celle de Dion Cassius.

L'œuvre de Dion a été sérieusement préparée. Il a lu avec soin, comparé, critiqué les uns par les autres les his-

toriens des différents âges de Rome : les Latins, tels que Varron, Salluste, César, Asinius Pollion, Tite-Live, d'autres encore; sans doute aussi les Grecs, tels que Polybe, Denis d'Halicarnasse. Mais il ne paraît pas être remonté jusqu'à leurs sources ni avoir cherché à les compléter ou à les corriger par l'étude des mémoires, des correspondances, des archives, des monuments. Son information, en somme, est de valeur moyenne, précieuse encore pour nous par l'abondance et le bon choix des détails, mais bien moins curieuse et suggestive que celle de Plutarque par exemple. Le souci de l'exactitude chronologique et géographique atteste la conscience de l'auteur. Dans la dernière partie de son ouvrage, malheureusement très mutilée, il parlait, en témoin, des choses qui s'étaient passées de son temps. Ce qu'il en dit présente un intérêt particulier. Mais cela est exceptionnel. D'ailleurs, Dion a de véritables faiblesses d'esprit : les songes et les présages deviennent pour lui des événements graves, et il en multiplie les comptes rendus jusqu'au ridicule. En dehors de cela même, son esprit, naturellement judicieux, manque de hauteur et de pénétration. Il ne sait ni s'élever librement au-dessus des préjugés et des partis pris, ni embrasser l'ensemble d'une époque ou le rôle total d'un homme d'Etat, ni dégager les grands traits d'une figure historique. Son récit est sensé, substantiel, modéré, d'une exactitude générale très probable; on se dit, en le lisant, qu'on n'est pas trompé; mais on n'a pas le sentiment d'être pleinement et vivement éclairé sur beaucoup de choses obscures qui seraient pourtant importantes à connaître.

Les qualités littéraires de Dion semblent avoir été très estimées de ses contemporains et des lettrés des siècles suivants. Photius loue la noblesse de son style, le choix de ses expressions, la construction savante de ses périodes et leur rythme, la clarté générale de son langage; et ces éloges ne sont pas entièrement immérités. Préparé par une

éducation littéraire très soignée, il s'est appliqué à écrire dans une langue classique, sans recherche sophistique et sans affectation d'atticisme. L'allure générale de son récit est simple : on le lit sans effort, souvent même avec plaisir. Mais, au fond, son art n'a rien de vraiment distingué. Des narrations monotones, sans traits vigoureux, sans vivacité, sans imagination; des réflexions quelquefois insignifiantes, toujours dépourvues d'accent et de relief ; une certaine sécheresse qui se fait sentir partout. Les harangues qu'il insère dans son récit à la façon des historiens classiques sont longues, artificielles, fastidieuses. Dion n'a ni assez de philosophie pour dégager les idées essentielles d'une situation, ni assez d'art pour faire ressortir les caractères des personnages.

Moins connu aujourd'hui que Dion, Hérodien ne lui est guère inférieur en mérite, mais son œuvre n'a ni la même étendue ni la même importance historique. On peut circonscrire approximativement sa vie entre 165 et 255. Quoiqu'il ait écrit en grec, il est possible qu'il fût Italien de naissance. Il déclare lui-même avoir exercé des charges impériales, qu'il ne détermine pas d'ailleurs avec précision.

Son ouvrage, commencé vers 250 et demeuré inachevé, est une *Histoire des successeurs de Marc-Aurèle* (Τῆς μετὰ Μάρκον βασιλείας ἱστορία), qui s'étend de 160 à 238. Son dessein, il nous le dit, a été de raconter les actes des empereurs dont il avait eu connaissance directement. C'était donc la personne des souverains qu'il avait en vue plus que les destinées de l'Empire ; et, en fait, son ouvrage a un caractère biographique bien marqué. La sincérité dont il fait profession avec quelque emphase paraît réelle; il semble avoir recherché loyalement la vérité. Son information repose moins sur des lectures que sur des souvenirs personnels, sur des notes prises au jour le jour, sur ce qu'il a vu ou entendu dire. Elle est intéressante, sans être ni très curieuse des détails, ni même toujours assez précise. Ce

qu'il note le mieux, bien qu'à grands traits, c'est le côté moral de l'histoire, le caractère des empereurs et de leurs conseillers, les influences qu'ils ont subies, les mouvements de l'opinion.

Imitateur de Thucydide, de même que Dion, il gâte son modèle en se défendant mal de la rhétorique. Ses trop nombreuses harangues sont fâcheuses par l'abus des souvenirs classiques. Ses récits ont plus de mérite; ce sont eux qui soutiennent son œuvre. Si la langue n'est pas très pure, si la phrase sent trop souvent l'imitation et l'artifice, le style a, du moins, de la tenue, et même, çà et là, un certain éclat.

L'histoire de la littérature n'a pas à s'occuper des autres historiens du IIe et du IIIe siècle, dont il ne nous reste que des fragments (1). Le seul qui fasse encore quelque figure est Dexippos d'Athènes, contemporain d'Aurélien, homme d'État et général autant qu'écrivain, qui avait raconté, dans ses *Guerres des Scythes*, les premières invasions des Goths.

11. Érudits et collectionneurs. — Pausanias : Bibliothèque d'Appolodore. — Diogène Laërce. — A l'histoire proprement dite se rattache tout un groupe d'œuvres diverses, sans mérite littéraire réel, mais souvent citées en raison de leur valeur documentaire. Nous ne pouvons ici ni les étudier ni les passer entièrement sous silence. Il suffira de les mentionner.

Pausanias le Périégète, qui vivait dans la fin du IIe siècle, est connu par sa *Description de la Grèce* (Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος)[2], écrit précieux pour la connaissance de la Grèce ancienne, de sa mythologie, de sa topographie et de ses monuments. L'auteur n'était ni un artiste, ni un archéo-

1. C. Müller, *Fragmenta historicorum græcorum*, t. III, Bibl. Didot, Dindorf, *Historici græci minores*. Bibl. Teubner.

2. **Éditions :**
Dindorf, Bibl. Didot, Paris, 1845 ; Spiro, 3 vol., Leipzig, 1903, Bibl. Teubner : Hitzig et Blummer, édition avec notice et commentaires archéologiques, en cours de publicatton. — K. Robert. *Pausanias als Schriftsteller*, Berlin, 1909.

logue, ni un chercheur, ni un écrivain, bien qu'il eût à cet égard des prétentions visibles. C'était un simple amateur. Mais il disposait d'une foule de renseignements qui nous manquent et il a vu quantité de choses que nous ne pouvons plus voir. Voilà pourquoi son ouvrage, bien que dénué d'originalité, est demeuré comme une sorte de manuel à l'usage de tous ceux qui étudient la Grèce ancienne.

On cite aussi parfois le recueil de *Ruses de guerre* (Στρατηγήματα[1]), en huit livres, dédié par le Macédonien Polyænos à l'empereur Marc-Aurèle. C'est une simple compilation, mais où l'on trouve des récits qui comblent certaines lacunes des historiens.

La *Bibliothèque d'Apollodore*[2] porte sans aucun droit le nom d'un érudit qui vivait à Athènes au IIe siècle avant Jésus-Christ. En réalité, c'est l'œuvre d'un inconnu qui a dû la composer dans les premiers siècles de l'Empire. Elle contient, sous la forme la plus sèche, les généalogies des dieux et des héros. On ne peut ni la lire de suite, ni se passer de la consulter lorsqu'on s'occupe de mythologie grecque. — Au même temps et au même genre appartient le petit *Recueil de métamorphoses*, en prose, qui porte le nom d'Antonius Liberalis, inconnu, d'ailleurs.

Une œuvre de plus d'importance, sinon de plus de mérite, est celle de Diogène Laërce, intitulée *Vies des philosophes*[3]. L'auteur, qui semble avoir vécu au commencement du IIIe siècle, était un esprit sans portée et un écrivain sans talent. Le dessin de son ouvrage est des plus superficiels : énumérer les principaux représentants de chaque école, résumer leur biographie, en y faisant entrer quantité d'anecdotes suspectes et de bons mots plus que douteux,

1. Édition : Wölfflin-Melber, *Polyænus*, Bibl. Teubner.

2. **Éditions :**
C. Müller, *Histor. græcor. fragm.*, t. I Bibl. Didot ; R. Wagner, *Mythographi græci*, t. I, Leipzig, 1894, Bibl. Teubner.

3. Édition : Cobet, Paris, 1850, Bibl. Didot. Cf. Pauly-Wissowa, *Diogènes*, art. 40.

donner ensuite une liste de leurs ouvrages, sans étudier d'ailleurs sérieusement les questions de chronologie ni même d'authenticité, et présenter confusément un aperçu de leurs théories, voilà le rôle qu'il s'est donné. Il paraît avoir cru que c'était là l'histoire de la philosophie. Mais, si médiocre que soit son livre, il est indispensable aujourd'hui à l'étude des philosophes anciens.

12. La sophistique. — Ses origines. — Aperçu de son histoire au IIe et au IIIe siècle[1]. — Revenons maintenant à l'étude proprement littéraire qui est notre objet. Autant que la philosophie morale et plus assurément que l'histoire, l'éloquence manifeste, à partir du second siècle, la renaissance du génie hellénique. Mais cette éloquence n'est plus celle des contemporains de Démosthène. N'ayant plus de tribune, elle s'en crée une artificielle. Presque étrangère aux affaires publiques, elle se produit surtout dans les écoles, dans les auditoires mondains et dans les tribunaux : d'ailleurs, l'école et les auditoires donnent le ton aux tribunaux. Les représentants de cette éloquence reprennent comme un titre d'honneur le nom autrefois décrié de *sophistes;* leur art est la sophistique. C'est dans l'histoire littéraire une seconde sophistique, qui se rattache de loin et sans lien direct à celle des Gorgias et des Protagoras.

Elle naît dans les écoles d'Asie Mineure vers la fin du Ier siècle. Par ses origines, elle n'est qu'une continuation et un développement des exercices qui y étaient en usage de tout temps. Seulement, quand l'Empire est pacifié, au milieu d'une société oisive, dans des cités riches, commerçantes, passablement tumultueuses et jalouses, elle prend rapidement un éclat nouveau. Les écoles sont pleines et bruyantes. Des maîtres habiles s'y font des réputations et

1. **A consulter :**
Westermann, *Gesch. d. Beredsamkeit.* Leipzig, 1833 ; Bernhardy, *Gesch. d. griech. Litter.*, t. I ; E. Rohde, *Der griechesche Roman*, Leipzig, 1876, chap. III ; Hans von Arnim, ouv. sur Dion cité plus haut (p. 726), introduction.

des fortunes prodigieuses. Ils portent leur art devant le public par des discours d'apparat, devant les tribunaux par des plaidoyers qui ressemblent à ces discours, devant les conseils des villes et les gouverneurs des provinces, quelquefois même devant le Sénat ou devant les empereurs, par des harangues où la discussion des affaires les plus sérieuses devient une occasion d'étaler les grâces de leur esprit. Dès le début du IIe siècle, tout l'Orient grec pullule d'orateurs en renom, applaudis avec passion, prônés, adulés, comparés aux plus grands d'autrefois, et qui traînent vraiment la foule après eux. Ces succès sont éphémères, parce que l'artifice et la mode y ont trop de part; mais il y a pourtant, dans l'art dont ils sont la consécration, quelque chose de sérieux qu'il faut noter.

La sophistique de l'Empire repose sur la rhétorique traditionnelle. Elle implique donc une étude, légitime et utile en elle-même, de l'invention, de la composition et de l'élocution, c'est-à-dire, en somme, de la pensée et de son expression. Cette étude, dans la période précédente, avait été peu à peu négligée. Ceux qu'on nommait les *Asiatiques* étaient souvent des hommes qui, mettant la pratique au-dessus de la théorie, cherchaient plus à développer en eux-mêmes la facilité naturelle que la réflexion et le goût. Il était bon de réagir contre ce travers, en revenant à la rhétorique et à l'étude des modèles classiques. Il semble bien qu'à l'origine surtout, les sophistes de l'Empire aient procédé ainsi. Il y avait chez eux une connaissance de la littérature oratoire et des règles traditionnelles, un souci de la perfection, un sentiment de l'art qui avaient manqué à leurs prédécesseurs et qui étaient fort louables. Cette éloquence réformée aurait donc pu faire honneur au génie grec, si elle avait su se défendre contre certaines tentations. Les occasions sérieuses ne lui manquaient pas, bien que la liberté de la parole fût singulièrement réduite. Elle avait les procès, les affaires municipales et provinciales, les réu-

nions religieuses, les conférences. Ce qui la perdit, ce fut d'abord l'ambition des grands sujets politiques, puis le goût de l'improvisation.

Ces grecs d'Asie, légers et vains, ne se résignaient pas aisément à n'être que des avocats d'affaires. Il leur fallait jouer un rôle, combattre des tyrans, soulever des multitudes, déplorer de grandes catastrophes. Et, comme les maîtres d'alors ne se laissaient pas combattre et qu'il n'y avait plus de soulèvements possibles, plutôt que de renoncer à ces grands sujets, ils les créèrent d'imagination. L'éloquence devint ainsi une sorte de fiction théâtrale. De grands artistes en paroles jouèrent les Thémistocle, les Périclès, les Démosthène et les Hypéride; ils bravèrent Xerxès et foudroyèrent Philippe dans des salles bien ornées, devant un public oisif qui venait là comme au théâtre. Leur art, qui était bon en lui-même, dégénéra ainsi en puérilité.

Puis, enivrés de leur succès, ils rivalisèrent entre eux et visèrent à l'accroître en accroissant artificiellement les difficultés qu'ils devaient vaincre. Ils en vinrent ainsi à improviser leurs discours, au moins en apparence, afin d'ébahir leur public. Ce fut là surtout ce qui fit tourner leur éloquence en déclamation frivole. Devenue un tour de force, elle se proposa de plus en plus d'éblouir, et elle substitua les prestiges d'une adresse frivole aux pratiques réfléchies de l'art. Les parleurs à la mode demandaient à leur public de leur proposer un sujet quelconque, et, sur ce sujet, ils se mettaient aussitôt à parler. Naturellement, ils appliquaient au sujet donné des développements préparés, lieux communs qui trouvaient place partout. Toute réflexion sérieuse devenait impossible. Et, dans ce genre, tout ce qui donnait l'illusion de la perfection, tout ce qui frappait des auditeurs déjà émerveillés, était bien venu : traits d'esprit, antithèses, figures de mots. Le sophiste n'était plus qu'un virtuose, qui exécutait, sur un thème donné, des variations

à l'infini, et dont l'invention consistait en fioritures de toute sorte. C'en était fait de la simplicité, du bon goût et du bon sens.

Ces quelques indications peuvent suffire ici à caractériser la sophistique dans son ensemble. Ses représentants principaux, sauf quelques-uns dont nous parlerons bientôt, ne nous sont guère connus que par les *Vies des Sophistes* de Philostrate. C'est là qu'on les voit en action et qu'on peut étudier leurs habitudes et leurs mœurs, leurs exercices scolaires et les diverses formes de leur art. Parmi les plus célèbres, nommons au moins Nikétès de Smyrne (fin du I^er^ siècle), qui fut considéré comme le restaurateur de l'éloquence; Scopélien de Clazomène, renommé sous Domitien, Nerva et Trajan; Isée, improvisateur célèbre, vanté par Pline le Jeune (*Lettres*, II, 3); Lollianos d'Éphèse, qui occupa le premier à Athènes la chaire d'éloquence fondée par la ville; Antonius Polémon, de Laodicée, contemporain d'Adrien et d'Antonin, l'un des plus remarquables entre ces artistes de discours, et dont nous possédons encore deux déclamations; Hérode Atticus, le plus illustre de tous, aussi célèbre par son éloquence que par ses richesses prodigieuses et son faste, consul sous Antonin en 143 et mort vers 179, peu avant Marc-Aurèle; Adrien de Tyr, son disciple, qui étonnait Athènes par son luxe; puis, Ælius Aristide et les Philostrate, dont nous allons parler un peu plus longuement.

C'est au II^e^ siècle que la sophistique brille du plus vif éclat. Les grandes villes attirent alors à elles les sophistes célèbres et fondent pour eux des chaires. Les empereurs, suivant cet exemple, créent à leur tour des emplois de professeurs d'éloquence et de philosophie, rémunérés sur le trésor public. A partir de 176, grâce aux fondations de Marc-Aurèle, Athènes devient une véritable université. Cet état de choses se prolonge à travers tout le III^e^ siècle et va durer, en somme, autant que le paganisme. Seulement, les

guerres du IIIe siècle, les invasions, l'anarchie où tombe l'Empire jusqu'à Dioclétien, sont moins favorables à cet art tout pacifique que la tranquillité du siècle des Antonins. Il faut aller jusqu'au IVe siècle pour retrouver quelques noms dignes d'attirer l'attention.

13. Ælius Aristide et Maxime de Tyr [1]. — En général, les œuvres de ces sophistes, essentiellement éphémères, ont disparu. Seuls, au IIe siècle, un orateur d'école, Ælius Aristide, et un philosophe mondain, Maxime de Tyr, nous ont laissé un legs littéraire de quelque importance.

Ælius Aristide, né à Adriani de Mysie, en 129, d'un père riche et considéré, vécut surtout à Smyrne, bien qu'il ait d'ailleurs voyagé par tout l'Empire, comme voyageaient en général les sophistes. Il s'illustra comme déclamateur sous Antonin, sous Marc-Aurèle et Commode. Gravement malade pendant une douzaine d'années, il nous a laissé comme le journal de son traitement dans ses *Discours sacrés* (Ἱεροὶ λόγοι), curieux monument des superstitions du temps et de sa propre foi aux révélations du dieu médecin Asclépios. Sa réputation est attachée à ses discours, dont nous possédons encore une ample collection. Les uns se rapportent à des événements du jour, les autres traitent de sujets fictifs; tous, ou peu s'en faut, ont été faits pour être débités dans ces séances oratoires à la mode, qu'on appelait alors des *parades* (ἐπιδείξεις). Les plus célèbres sont le *Discours à Platon*, pour la défense des quatre hommes d'État critiqués dans le Gorgias (Πρὸς Πλάτωνα ὑπὲρ τῶν τεσσάρων), le *Panathénaïque*, et la double *Apologie pour la rhétorique*, qui vise également certaines objections de Platon.

1. **Éditions :**
Ælius Aristide : Dindorf, 3 vol. in-8, Leipzig 1829 : Bruno Keil. *Ælii Aristidis quæ supersunt omnia*, 2 vol., Berlin, 1898. — Maxime de Tyr : Duebner, Paris, 1840, Bibl. Didot, dans le vol. des *Theophrasti characteres*

Aristide n'était pas un improvisateur, comme la plupart de ses contemporains. Il n'improvisait que rarement, lorsqu'il ne pouvait s'en dispenser. En général, ses discours, soigneusement médités, ont été rédigés à loisir. Malgré cela, son art n'est pas réellement différent de celui qui était alors en faveur. Il en a les qualités, mais aussi les graves défauts. Aristide fait preuve d'un esprit singulièrement ingénieux dans l'invention des arguments, il abonde en ressources de toute sorte, il sait raisonner, il connaît l'histoire et il en profite, il possède l'art de faire valoir des exemples. En outre, son style, formé sur les bons modèles, est en général pur et souple, quelquefois même fort et brillant. Le vice fondamental qui gâte tout cela, c'est la frivolité. L'orateur ne parle pas sous l'empire d'une conviction ou d'une passion, ni parce qu'il a quelque chose à dire; il parle pour se faire valoir. L'éloquence ainsi conçue est un jeu de la vanité, qui rebute bien vite le lecteur.

Maxime de Tyr est l'auteur de quarante et une dissertations ou causeries sur des sujets philosophiques (Διαλέξεις). Tout ce que nous savons de lui, c'est qu'il vivait sous Commode. Sa philosophie était un platonisme mélangé d'éléments divers; mais, en fait, elle ne lui servait guère que de prétexte à étaler les grâces frivoles de son esprit. La διάλεξις, fort à la mode parmi les sophistes, était proprement une conférence, où l'orateur parlait en son propre nom; on l'opposait à la μελέτη, où il faisait parler un personnage historique. Dans ses causeries, Maxime traite surtout de sujets moraux, il joue au moraliste et au prédicateur; quelquefois, il touche aux questions religieuses. Mais, de quoi qu'il parle, ses développements restent uniformément vagues et superficiels dans leur élégance banale. Son style, d'une coquetterie laborieuse, rappelle la manière de Gorgias par ses affectations de symétrie.

14. Lucien[1]. — **Sa vie et ses écrits. — Son rôle et son talent.** — Le seul nom vraiment grand que nous rencontrions alors, sinon dans le domaine propre de la sophistique, du moins dans son voisinage, est celui de Lucien. Celui-ci, bien différent de ces vains parleurs, est à la fois un remueur d'idées et un créateur de formes. S'il procède de la sophistique par son éducation et par certaines de ses habitudes d'écrivain, il s'en dégage par la vigueur native de son esprit et par l'indépendance de son caractère. Pamphlétaire, moraliste, conteur, dialecticien, il a une puissance intime qu'on ne trouve en ce temps chez aucun autre.

Né à Samosate, dans la Syrie du Nord, vers l'an 125 de notre ère, il parla d'abord syrien; ses parents étaient d'humbles gens qui le destinaient à un métier manuel. On le mit en apprentissage chez un sculpteur, qui était son oncle. Mais sa libre nature se révolta. Il obtint qu'on le fît étudier. Il fréquenta donc les écoles, d'abord sans doute dans son pays, puis en Ionie, en vue de devenir maître de réthorique et avocat. Peut-être plaida-t-il quelque temps à Antioche vers 150; mais, en somme, une fois sorti des écoles, il semble avoir mené surtout la vie de sophiste voyageur. Il donna des conférences de ville en ville, en Grèce, en Macédoine, en Italie, puis se fixa quelque temps dans une des villes demi-grecques de la Gaule méridionale,

1. **Éditions** :

Hemsterhuys et Reitz, 4 vol. in-4°, Amsterdam et Trèves, 1743-1746, avec scolies, notes et trad. latine : G. Dindorf, Paris, 1840, avec trad. latine, Bibl. Didot ; Fritzche, Rostock, 1860-1882 ; Jacobitz, 3 vol., Leipzig 1871-1874, Bibl. Teubner, édit. remplacée aujourd'hui par celle de Nils Nilen ; Sommerbrodt, *Lucianus ; Scholia in Lucianum*, édit. Rabe, Leipzig, 1906.

A consulter : K.-G. Jacob, *Characteristik Lukians von Samosata*, Hambourg, 1832 ; notices de Fritzche, dans l'édition signalée ; M. Croiset, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Paris, 1882 ; S. Chabert, *l'Atticisme de Lucien*, Paris, 1897 ; Rabasté. *Quid comicis debuerit Lucianus*, Paris 1856.

en qualité de professeur de rhétorique. Vers 160, ou peu après, il revint en Orient, rentra même à Samosate, et enfin, en 165, vint s'établir à Athènes avec tous les siens. Il paraît y avoir vécu une vingtaine d'années, entre 165 et 185, approximativement. Dégoûté des mensonges de la rhétorique, il renonce alors avec éclat aux tribunaux, comme à la sophistique proprement dite, mais non aux causeries où il excellait. Son originalité s'affirme hautement. Il se fait pamphlétaire et satirique de profession. Il compose des dialogues, des libelles, des récits moqueurs : il les lit devant des auditoires choisis et les publie ensuite. Grâce à son esprit, à sa hardiesse, au scandale même de ses critiques, à son scepticisme impertinent et frondeur, il devient un personnage dans Athènes. Cela dure un certain nombre d'années. Puis, son succès sans doute commence à s'épuiser. Pour le rajeunir, il se remet à voyager. Enfin, déjà vieux, il entre, comme beaucoup de sophistes, dans l'administration impériale, en se faisant attribuer de hautes fonctions judiciaires en Égypte. Nous le perdons de vue à partir de ce temps; ce qui donne lieu de supposer qu'il mourut dans ces fonctions, probablement vers la fin du règne de Commode, c'est-à-dire peu avant 192. Les légendes répandues sur sa mort n'offrent aucun caractère d'authenticité.

La collection de ses œuvres, telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous, comprend quatre-vingt-deux écrits ; sur ce nombre, une trentaine environ paraissent lui avoir été attribués à tort. Il en reste donc une cinquantaine qu'on peut considérer comme authentiques. Ce sont tous des ouvrages courts, pamphlets, dialogues, dissertations, récits, dont l'idée a été suggérée à l'auteur soit par divers événements ou incidents du jour, soit par ses lectures, soit par des entretiens avec quelques amis. Il n'y a pas, dans toute la collection, une seule composition étendue, qui ait été préparée longuement. Par le seul aspect de son œuvre,

Lucien se révèle donc comme une sorte de journaliste militant et fantaisiste, en un temps où le journalisme proprement dit n'existait pas.

Les plus remarquables de ces écrits semblent dater de sa maturité. Citons la jolie satire *Sur la Manière d'écrire l'histoire*, composée probablement en Ionie peu avant 165 ; l'*Hermotime*, où l'auteur, âgé de quarante ans, fait profession de scepticisme en matière de philosophie ; puis, la *Double accusation*, les *Sectes à l'encan*, le *Pêcheur*, premiers pamphlets retentissants de la période athénienne ; ensuite, tout un groupe de petits chefs-d'œuvre où domine l'intention morale, les *Dialogues des morts*, l'*Arrivée aux Enfers* Κατάπλους, la *Nécromancie*, le *Charon*, les *Lettres saturnales*, le *Cynique*, le *Coq*, le *Timon*, les *Vœux*, le *Banquet* ; d'autres où la satire est surtout dirigée contre la mythologie et les croyances du temps, les *Dialogues des dieux et les Dialogues marins*, l'*Icaraménippe*, l'*Ami du mensonge*, les *Fêtes de Cronos*, *Prométhée*, l'*Assemblée des dieux*, *Zeus tragédien*, *Zeus à court de raisons* (Ζεὺς ἐλεγχόμενος) ; et, dans un genre plus spécial, le *Parasite*, le *Lexiphane*, le *Pseudologiste*, où il se moque des rhéteurs et des grammairiens pédants. Entre les dissertations, il faut surtout mentionner le *Timarque*, *Contre un Ignorant Collectionneur de livres*, le *Maître de rhétorique*, *Sur ceux qui se font salarier*. Parmi les récits satiriques, la lettre *Sur la Mort de Pérégrinus*, où il raconte, en se moquant, le suicide du cynique Pérégrinus, qui se jeta volontairement dans les flammes aux jeux olympiques, probablement en 165 ; l'*Histoire vraie*, parodie des inventions fantaisistes, communes aux poètes, aux voyageurs, à beaucoup d'historiens même et de géographes ; l'*Alexandre*, esquisse satirique d'une biographie de l'imposteur Alexandre d'Abonouteichos, qui avait fondé, au temps de Marc-Aurèle, un oracle dans le Pont : l'*Ane*, où il raconte plaisamment, d'après un certain Lucius de Patras, la métamorphose d'un homme en âne et ses aventures.

Dans la diversité capricieuse et passablement incohérente de ces écrits, un homme se révèle, dont il faut définir brièvement le caractère, le rôle et le talent.

Captivé par la sophistique dans sa jeunesse, Lucien a été d'abord un rhéteur comme les autres. Dans ce métier, il a aiguisé son esprit, acquis la finesse et l'élégance du langage, la souplesse de la dialectique, une étincelante variété d'idées, de connaissances, d'images. Mais il a aussi développé en lui-même une certaine frivolité foncière, trop capable de se contenter, en fait de vérité, de ce qui suffisait à jouer un rôle. Vers quarante ans, sa nature vive, clairvoyante, sincère, s'est révoltée. Cette rupture lui a fait une place à part entre ses contemporains. Elle dénotait en lui une loyauté et une hardiesse qui sont grandement à son honneur. Ainsi engagé, il soutint ses attaques courageusement et avec infiniment d'esprit, sans se laisser troubler par les inimitiés nombreuses qu'il suscitait. Il s'était posé en défenseur de la vérité, et il menait son entreprise de grand cœur. Mais, pour défendre la vérité, il faut la posséder, ou, tout au moins, la chercher d'un effort sérieux. Lucien n'aimait ni l'étude ni les longues réflexions. Les intuitions rapides lui convenaient mieux; et, ce qu'il apercevait ainsi, il l'affirmait. Il y avait donc bien de la légèreté et une certaine dose d'infatuation chez cet ennemi du mensonge ; il y avait même au fond une conception étroite de la vérité, puisqu'il la ramenait à une certaine évidence, qui risquait souvent de n'être qu'apparente. Lui-même manquait de doctrine. En morale, demi-épicurien, demi-cynique, son idéal se réduisait à vivre sagement, à se défendre des illusions, à ne s'attacher très fortement à rien, à ne s'asservir à personne ; doctrine négative et par conséquent incomplète, condamnée dans l'application, à demeurer médiocre et inféconde. Comme représentant de la pensée libre, il a eu le mérite de faire éclater le ridicule, le scandale, la puérilité des mythes qui servaient

de fond à la religion gréco-romaine. Mais personne n'a pris moins de soin de distinguer le sentiment religieux, inné à l'homme, de ses aberrations temporaires, et d'en réserver les applications possibles à d'autres objets. Son incrédulité n'est même pas fondée sur la science, qu'il ignore et qu'il dédaigne ; elle provient surtout d'une résistance instinctive de son bon sens aux mensonges et aux chimères. Quant à ses arguments, il les emprunte purement et simplement à un épicurisme courant et superficiel. A tous les points de vue, il y a donc en lui quelque chose d'insuffisant. C'est un homme d'initiative et de bonne foi, mais téméraire, qui se contente de demi-vérités, auxquelles il prête d'ailleurs une séduction vive et une apparence momentanée d'évidence.

Plus homme d'action que penseur, à proprement parler, il est supérieur comme écrivain. Le fond de son talent, c'est l'esprit, au sens moderne du mot, c'est-à-dire le don des aperçus vifs, des trouvailles plaisantes, des traits satiriques. Une pensée singulièrement nette et prompte, un regard clairvoyant, aiguisé, mobile, une invention pleine d'une délicieuse fantaisie, une dialectique ingénieuse, toujours prête, singulièrement habile aux suggestions imprévues. Son imagination, excitée par une humeur moqueuse, aime à créer joyeusement, en dehors de la vraisemblance stricte, et pourtant avec un sens vif de la réalité, même quand elle la travestit. Ce qui manque à son talent, c'est un peu de sensibilité. Rien ne charme comme la bonté sous l'ironie, la sympathie sous la satire. Il y a quelque sécheresse dans celle de Lucien.

Son style est un curieux mélange d'imitation et de spontanéité. Mais, en somme, il procède plus des classiques que du grec parlé autour de lui. Dès sa jeunesse, il avait commencé à lire les auteurs qu'on étudiait dans les écoles, poètes et prosateurs, et, pendant toute sa vie, il n'a cessé de les relire. Il en a la mémoire pleine. Grâce à une remarquable

facilité d'assimilation, il est devenu dans leur commerce un véritable attique, non pas un attique exclusif, pédant et intolérant, comme quelques-uns de ses contemporains, mais un attique comme les hommes distingués de l'ancienne Athènes, qui ne dédaignaient rien de ce qui était grec. Voilà d'où il tire presque tout son vocabulaire. Quant au tour, sa manière d'écrire rappelle surtout celle de la comédie moyenne et nouvelle, probablement aussi celle d'auteurs perdus, tels que Bion le Borysthénite ou Ménippe de Gadara. Au reste, dans l'imitation, inconsciente ou non, sa personnalité éclate partout. Ce vocabulaire, qu'il doit à ses auteurs, il le manie avec une prestesse charmante; il a, en s'en servant, une souplesse et une richesse verbales des plus rares. La finesse est un des caractères les plus frappants de sa langue. Elle n'a chez lui rien de laborieux ni de cherché. Elle s'allie le mieux du monde à la verve, à la malice, à l'entrain et au mouvement, à toutes les qualités vivantes et brillantes. Elle n'exclut pas même la force, au besoin. Sa phrase, très habilement conduite, savante dans sa structure, est pourtant libre et souple. Il y a dans toute son allure une maîtrise qu'on ne trouve au même degré chez aucun écrivain du temps.

15. Ses créations littéraires. - Grâce à ces dons éminents, Lucien a été, presque seul, un créateur, dans un siècle où le génie grec ne créait plus guère. Il y a dans la littérature plusieurs genres qui relèvent de lui principalement.

D'abord le dialogue satirique: Sans doute il ne l'a pas créé de toutes pièces. Comme il l'a reconnu lui-même, il en doit l'idée et l'exemple en partie aux Socratiques, surtout à Platon, en partie aux poètes comiques, beaucoup aussi à Ménippe. Mais il est certain qu'en almagamant librement ses emprunts, en y ajoutant son esprit, il en a fait quelque chose de nouveau, qui est resté comme sa propriété. Ce genre, d'ailleurs, n'est pas le moins du monde enchaîné à une formule unique. Quelques-uns de ses dialogues, très

courts, ne nous mettent sous les yeux qu'une seule situation, indiquée dès les premiers mots : tels sont, par exemple, ses célèbres *Dialogues des Morts*. D'autres, plus développés, sont de petits drames, qui comportent une sorte d'action ; c'est le type qu'il semble avoir préféré et qui réalise tout ce dont le genre était capable ; citons, entre autres, les *Sectes à l'encan*, le *Pêcheur*, la *Double Accusation*, etc. ; action fort légère, naturellement. Bien rarement, on y trouve quelque ébauche de péripéties ; le plus souvent, tout se réduit à de simples incidents. Incidents ou péripéties sont proportionnés à l'importance du drame, qui, en lui-même, n'est presque rien. Surprise, drôlerie, rapidité, voilà son mérite. Il y a toutefois quelque vraisemblance dans cette fantaisie, quelque raison dans ces caprices ; mais, bien entendu, il n'y en a pas plus qu'il ne faut. L'action pour Lucien est simplement un moyen de mettre vivement en scène ses personnages et de les faire parler. Ceux-ci sont des êtres sans consistance, pour qui toute psychologie étudiée serait trop lourde. La plupart n'ont qu'une esquisse de caractère, un trait saillant, qui est la donnée de leur vie dramatique. Ménippe et Diogène sont des cyniques parmi les morts, comme ils l'étaient parmi les vivants ; Timon est un misanthrope bourru ; Micylle, un pauvre naïf, plein de désirs, et, avec cela, un honnête homme. Les personnages allégoriques eux-mêmes vivent de cette vie très simple. D'ailleurs, il faut bien comprendre que de telles conceptions laissent à leur auteur toute sorte de libertés. Sans cesse, il oubliera le personnage qu'il fait parler, soit pour plaisanter, soit pour moraliser en son propre nom. Cela même est une grâce de plus dans ces œuvres de raillerie étincelante, où la raison ne plaît qu'à condition de se dissimuler.

Le pamphlet lui a dû presque autant. C'est chez lui tantôt un récit moqueur, tantôt une argumentation, tantôt une instruction ironique. Si la littérature grecque n'avait subi

des pertes qui nous empêcheront à tout jamais de la bien connaître, on y trouverait, cela est certain, des modèles de toutes ces formes de raillerie. Mais Lucien les a rajeunies, et il y a excellé. Si sa fantaisie y est moins inventive, moins libre et moins hardie que dans les dialogues, elle s'y trouve pourtant mélangée partout à la verve satirique, aux observations piquantes, aux vues ingénieuses, à l'argumentation pressante, et c'est ce mélange qui semble bien avoir été le trait distinctif de sa manière. Rien de plus varié que le tissu de ces amusantes compositions. Que la trame en soit narrative ou dialectique, il y fait serpenter toute une broderie merveilleuse d'anecdotes, de bons mots, de citations, de souvenirs classiques, qui, sans effacer le dessin principal, l'égaient en mille manières. D'autres ont eu, autant que lui, le don de l'ironie; quelques-uns l'ont surpassé par la force de l'argumentation; personne peut-être ne l'a égalé par cette variété éblouissante, au milieu de laquelle il se joue avec tant de grâce et de prestesse.

Le récit fantastique, dont il nous a laissé un modèle exquis dans son *Histoire vraie*, semble lui appartenir plus en propre. L'original qu'il a si joliment su contrefaire, c'étaient les narrations paradoxales des voyageurs; depuis celles d'Ulysse dans l'*Odyssée* jusqu'à celles d'Iamboulos relatives à la grande mer. Mais, pour déclarer dès la première ligne qu'on allait mentir, et pour amuser ensuite son lecteur pendant deux livres avec ces mensonges avoués, il fallait vraiment tout son esprit. D'autant qu'il n'y a là aucune thèse, aucune satire continue. Rien qu'une série prodigieuse d'inventions, plaisantes ou burlesques, qui se succèdent avec la plus étonnante variété. Le don de créer des formes et des mouvements, le talent de décrire ou plutôt de faire voir, l'imagination pittoresque, la verve intarissable, la hardiesse dans l'absurde en font une œuvre extraordinaire. Entre toutes les créations de Lucien, c'est une de celles qui ont eu la fortune la plus brillante : Rabelais

et Swift s'en sont inspirés, sans parler d'autres imitateurs moins illustres.

On voit assez par tout ce qui précède à quel point l'œuvre de Lucien, bien qu'elle se rattache à la sophistique contemporaine, la dépasse en tout sens. La mode dont il avait profité a pu disparaître sans lui faire de tort : il est resté, comme un des grands représentants du bon sens satirique, comme un des maîtres, toujours admirés, de la raillerie.

16. Alciphron. — Les Philostrate. — Élien. — Quelques autres disciples plus ou moins directs de la sophistique, mais ceux-ci dociles et respectueux, ne peuvent être complètement passés sous silence.

Alciphron[1], probablement un peu plus jeune que Lucien, avec qui il semble avoir été en relations, est connu par un recueil de *Lettres*. La lettre fictive était un des exercices en faveur dans les écoles de rhétorique d'alors. Alciphron n'a fait que perfectionner ce genre scolaire. Ses lettres, censées écrites par des gens de toute sorte et de toute classe, pêcheurs, paysans, parasites, courtisanes, nous mettent sous les yeux, dans de brefs récits, des situations analogues à celles qu'avait représentées autrefois la comédie. Parmi ces correspondants fictifs, figure **Ménandre** lui-même, et tous ces petits drames se passent de son temps. Atticiste, au meilleur sens du mot, Alciphron aime à se transporter dans l'Athènes épicurienne du IVe siècle, dont il peint, avec grâce et esprit, l'élégance, les mœurs faciles, la vie brillante et dissipée, sans oublier d'ailleurs ni la misère des pauvres gens ni la ladrerie des avares. Très inférieur à Lucien, il a pourtant quelque chose de son aisance, de sa finesse, de son enjouement, sans l'égaler ni par la fantaisie, ni par le trait, ni surtout par la valeur des idées.

Un peu après Alciphron, se placent deux hommes de même nom et de même famille, l'oncle et le neveu, Philos-

1 Bergler, *Alciphronis epistolæ*, Leipzig, 1715; Seiler, Leipzig, 1853; Hercher, dans les *Epistolographi græci*, Paris, 1873, Bibl. Didot; Schepers, *Alciphronis epistulæ*, Leipzig, 1905.

trate l'Athénien et Philostrate de Lemnos, tous deux sophistes de profession, souvent confondus l'un avec l'autre[1].

Philostrate l'Athénien doit sa notoriété à deux ouvrages surtout, qui sont la *Vie d'Apollonios de Tyane* et les *Vies des Sophistes*. — Dans le premier, il s'est fait le biographe d'un célèbre thaumaturge pythagoricien, qui avait vécu au Ier siècle de notre ère. L'ouvrage, fade et prétentieux, est surtout curieux comme document de la crédulité du temps. Il fut composé à la demande de l'impératrice Julia, femme de Septime-Sévère, par conséquent avant l'année 217, où elle mourut. — Les *Vies des Sophistes* sont un recueil de notices, qui ne forment pas ensemble une histoire de la sophistique, tant s'en faut, mais qui en donnent quelque idée. Une série de portraits oratoires nous y sont présentés avec une admiration sans critique, sous une forme emphatique et fastidieuse. Ce qui leur donne quelque prix, c'est que l'auteur les a composés avec des recueils de lettres, avec des traditions d'école, avec des discours alors subsistants, enfin avec des souvenirs personnels. Nous avons, du même auteur, un *Traité de gymnastique* et des *Lettres*, sur lesquels il n'y a pas lieu d'insister.

Philostrate de Lemnos nous a laissé un dialogue intitulé l'*Héroïque*, et un recueil qu'on appelle les *Tableaux* (Εἰκόνες). — L'*Héroïque* met en scène un vigneron d'Éléonte, qui raconte à un voyageur des apparitions de héros homériques dont il est favorisé et les entretiens qu'il a quotidiennement avec ces personnages. Le mysticisme rêveur du IIIe siècle s'y mêle à des témoignages de quelque valeur sur les vieilles légendes.— Les *Tableaux* sont plus connus. L'auteur y décrit et y explique soixante-quatre tableaux, qui se trouvaient, dit-il, à Naples, dans un portique. Ces tableaux, réels ou

1. Éditions.

Westermann, Paris, 1849, Bibl. Didot; Kayser, 2 vol., Leipzig, 1870-1871, Bibl. Teubner; Benndorf, Leipzig, 1893.

non, deviennent pour lui des matières de discours ingénieux et brillants. Toutefois, dans cette rhétorique de sophiste, il laisse paraître de l'agrément, de la finesse, de la vie, une certaine grâce malgré son affectation, et même du goût.

A la fin du IIIe siècle, parut un autre Philostrate, petit-fils du précédent, qui composa, en l'imitant, un second recueil de *Tableaux*, inférieur aux précédents. On y joint d'ordinaire les *Descriptions* de statues (Ἐκφράσεις) d'un certain Callistrate, inconnu d'ailleurs, œuvre hyperbolique et laborieusement contournée.

Claude Élien [1], Sabin de Préneste, fut un contemporain de Philostrate l'Athénien, qui le compte parmi les sophistes grecs, non sans raison ; car il avait beaucoup écrit, et toujours en grec. Il nous reste de lui un *Traité sur les animaux* et un recueil intitulé : *Histoire variée*. L'esprit des deux ouvrages est le même. Élien est un collectionneur de faits, dénué de critique et de science véritable, mais affligé d'une déplorable tendance à moraliser et à dogmatiser hors de propos. Toute sa composition consiste à enfiler des historiettes, mêlées de réflexions puériles. Il écrit d'ailleurs avec recherche ; son élégance de mauvais aloi faisait illusion à ses contemporains, qui semblent l'avoir pris pour un homme remarquable : il fut surnommé Μελίγλωσσος « Élien à la langue de miel ». Cette saveur douceâtre est bien près aujourd'hui d'inspirer le dégoût. Son *Histoire variée* vaut surtout pour nous par un assez bon nombre de renseignements historiques. Ses *Lettres rustiques* nous ont conservé quelques sujets de comédies, librement transposés en compositions de fantaisie.

17. La poésie. — Oppien ; Babrius. — La poésie du IIe et du IIIe siècle tient de près à la sophistique, dont elle mani-

1. Éditions :

Hercher, Paris, 1858, Bibl. Didot ; du même, seconde édition, Leipzig, 1864, Bibl. Teubner.

feste partout l'influence. Elle ne peut nous arrêter longtemps. C'est une poésie d'école, d'imitation pure, sans originalité, et, en somme, de peu de valeur.

Laissons de côté l'épopée, mythologique ou historique, toujours insignifiante. Le drame n'existe plus. Seule, la poésie didactique a encore quelque vie. On trouverait à mentionner alors des poèmes géographiques, tel que le *Tour du monde* de Denys de Périégète, des poèmes médicaux, botaniques, etc. Il nous suffira de distinguer en ce genre deux poètes, Oppien et le fabuliste Babrius.

Oppien[1], de Cilicie, composa, vers la fin du règne de Marc-Aurèle, un poème en cinq livres *Sur la Pêche* (Ἁλιευτικά), que nous possédons encore. Ce sont des descriptions et des préceptes, recommandables par certains mérites d'élégance et de savoir-faire; il n'y a guère là de véritable poésie. Un autre poème, les *Cynégétiques* (Κυνηγετικά), sur la chasse, est attribué également à Oppien. En réalité, il semble appartenir à un autre Oppien, Syrien, qui vivait au commencement du IIIe siècle. L'œuvre est sensiblement inférieure en mérite à la précédente.

Babrius[2] a plus de réputation; c'est presque un classique. Nous ne savons rien ni de sa personne ni de sa vie. Le temps même où il vécut est fort incertain. Il y a des raisons de croire qu'il est de peu antérieur au IIIe siècle. Il composa, en plusieurs fois, une série d'apologues, dont une partie seulement est venue jusqu'à nous. La plupart de ses fables sont simplement des fables

1. Édition :

Lehrs, Paris, 1842, Bibl. Didot, dans le vol. des *Poetæ didactici*; scolies, par Bussemaker, dans la même collection, vol. des *Scholia in Theocritum*; P. Boudreaux, Κυνηγετικά, Paris, 1908.

2. Éditions :

Rutherford, Londres, 1883, avec plusieurs dissertations et un commentaire ; Crusius Leipzig, 1896 ; *editio minor*, 1897, Bibl. Teubner ; M. Croiset, Paris, Colin, 1891.

anciennes et courantes, celles que la tradition attribuait à Ésope et qui circulaient partout ; quelques-unes, en petit nombre, ont été inventées par lui, à l'imitation des premières. Babrius n'a ni beaucoup d'imagination, ni une sensibilité vive, ni un tour d'esprit original. Son mérite est celui d'un conteur de talent moyen. Versificateur assez habile, il s'est servi du trimètre iambique, appelé *choliambe* (boiteux), qui est caractérisé par un trochée ou un spondée au sixième pied ; ce mètre, très voisin de la prose, était bien approprié au genre qu'il traitait. Le recueil de Babrius fut de bonne heure admis dans les écoles. Il y est resté par l'effet de la tradition, et en raison de sa nature, qui en fait un livre pour les enfants.

18. **Le roman**[1]. — A côté de la poésie, signalons, comme une production secondaire de la sophistique, le roman ; mais n'y insistons pas non plus. Le plus grand intérêt du roman grec, c'est qu'il a marqué le début d'un genre appelé aux plus brillantes destinées. Par lui-même, il n'a qu'une valeur fort médiocre.

Ce qui le constitue proprement, c'est le récit développé d'une aventure d'amour. Par ses origines lointaines, il se rattache à l'essor que prit dans la période alexandrine la peinture des sentiments amoureux. Il dérive de l'élégie, de l'idylle, de certaines scènes d'épopée, des contes dits milésiens, et de ces récits innombrables insérés alors dans l'histoire et la mythologie pour y introduire les sentiments à la mode. Mais il procède surtout, et bien plus directement, des exercices d'école, de ces sujets inventés par la

1. Éditions :

Hirschig, *Scriptores erotici*, Paris, 1856, Bibl. Didot ; Hercher, *Scriptores erotici*, 2 vol., Leipzig, 1856, Bibl. Teubner ; J. Bekker, *Heliodorus*, Leipzig, 1855, même collection.

A consulter :

Chassang, *Hist. du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiq. grecque et latine*. Paris, 1862 ; E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, 1876.

fantaisie subtile des rhéteurs, qui créaient des situations à leur gré, séductions, attaques de pirates et de brigands, enlèvements, séparations et reconnaissances, pour en tirer des matières de discours. C'est dans ces exercices, en effet, que l'esprit grec a contracté le goût des aventures invraisemblables, des accidents multipliés et compliqués, des concours et des conflits de circonstances les plus étranges; c'est là aussi qu'il a pris l'habitude de traiter les sentiments comme des thèmes oratoires et qu'il a constitué, par conséquent, les lieux communs de l'amplification romanesque. Voilà avec quels éléments, amours d'élégie, conventions d'école, goût des péripéties, s'est constitué le fond du roman grec. Ces origines rendent raison de sa faiblesse native et de sa pauvreté. N'étant pas sorti de l'observation, il a manqué de réalité. Il a eu, du drame, certains caractères extérieurs, le mouvement, les surprises, et il en a de bonne heure reçu le nom (δρᾶμα, δραματικόν). Mais ce qui donne au drame sa force, à savoir une action naturelle résultant des caractères, est précisément aussi ce qui lui a le plus manqué.

Les premiers essais de romans qui nous soient connus semblent dater du Ier siècle de notre ère. Vers le même temps, un certain Antonius Diogène composa les *Merveilles d'au-delà de Thulé*, en vingt-quatre livres, dont nous ne possédons plus que le sommaire. C'était une composition fort incohérente, où des aventures merveilleuses se déroulaient à l'infini à travers le monde entier et au delà. Nous ne connaissons également que par un compte rendu *les Babyloniques*, roman composé, entre 166 et 180, par un Syrien hellénisé, Jamblichos; nous voyons du moins que la psychologie y tenait plus de place et la géographie beaucoup moins. On rapporte au IIIe siècle, sans arguments plus décisifs d'ailleurs, les *Récits éphésiens* de Xénophon d'Éphèse, qui sont venus jusqu'à nous. Ce roman a pour sujet les amours du bel Habrocomès d'Éphèse et de la jeune Anthéia,

ou plutôt les aventures qui les séparent aussitôt après leur mariage et qui ne prennent fin qu'avec le récit lui-même. On y trouve sinon des portraits complets, du moins certaines esquisses assez nettes. Mais l'auteur n'a qu'à un faible degré le don de la vie. Son récit, léger, rapide, d'un tour assez élégant, est superficiel jusqu'à la sécheresse.

L'œuvre la plus considérable qu'ait produite en ce genre l'imagination grecque est celle d'Héliodore, intitulée les *Éthiopiques* ou *Théagène et Chariclée*. L'auteur était un Grec de Phénicie, qu'on a voulu identifier à tort avec un évêque thessalien du même nom. Il semble avoir vécu au IIIe siècle. Par le fond, ce roman ne diffère pas des précédents. Ce sont des aventures de même nature, c'est-à-dire aussi invraisemblables et aussi compliquées. Mais il a un mérite de composition qui lui est propre ; et, de plus, beaucoup des personnages qu'il met en scène ne manquent ni de vie ni de relief.

A ces noms, joignons encore ceux d'Achille Tatios pour ses *Aventures de Leucippe et de Clitophon*, et de Chariton de Lampsaque pour son roman de *Chæréas et de Callirrhoë*. Tous deux paraissent être par leur date en dehors de la période comprise dans ce chapitre ; ils appartiennent probablement au IVe ou au Ve siècle, peut-être au VIe ; mais ils se rattachent aux œuvres qui viennent d'être citées par une imitation, d'ailleurs fade et prétentieuse. Ces productions, extrêmement médiocres, sont les dernières manifestations du roman grec avant la période byzantine.

Une mention spéciale est due à la pastorale de Longus, intitulée *Daphnis et Chloë*. L'auteur était un sophiste grec, dont l'âge est inconnu; on ne peut que le placer d'une manière indéterminée entre le IIe et le Ve siècle. Le grand mérite de Longus, c'est que, chez lui, le roman devient une peinture de mœurs et de sentiments, presque dénuée d'événements et enfermée dans un même lieu. Ses deux

héros sont deux enfants, un jeune garçon et une jeune fille, qui grandissent, pour ainsi dire, sous les yeux du lecteur, et en qui se développe un amour qui peu à peu prend conscience de lui-même. Les quelques aventures inventées par l'auteur sont banales. Mais les descriptions rustiques sont gracieuses et l'étude des sentiments est faite avec finesse. Il est regrettable que le mérite de l'œuvre soit gâté par une fausse ingénuité et par un certain libertinage d'imagination.

19. La rhétorique et la grammaire. — Avant de quitter la sophistique du IIe et du IIIe siècle, il faut encore dire quelques mots, mais quelques mots seulement, des travaux de philologie, qui peuvent en être considérés comme un accompagnement ou une dépendance.

La grammaire était le premier degré de l'éducation d'alors, le premier acheminement vers la rhétorique. Quelques-uns des maîtres qui l'enseignaient dans les écoles la cultivaient aussi, en dehors, comme une branche intéressante du savoir. Parmi ces théoriciens, il faut nommer d'abord, au IIe siècle, Apollonios, surnommé *Dyscole*, qui peut être considéré comme l'un des organisateurs de la syntaxe; puis, son fils, Hérodien, qui continua ses travaux [1]. Tout près d'eux se placent les lexicographes. Quelques-uns s'occupaient surtout des mots, dont ils établissaient ou contestaient la légitimité; la plupart de ceux-là étaient des *atticistes*, c'est-à-dire des gardiens plus ou moins intransigeants du vocabulaire dont s'étaient servis les écrivains attiques du Ve ou du IVe siècle. D'autres étaient plutôt des antiquaires, pour qui les mots représentaient des faits à expliquer ou des allusions à éclaircir. D'autres encore associaient jusqu'à un certain point les deux ten-

1. Œuvres publiées partiellement dans les *Grammatici græci* de Schneider et Uhlig et dans ceux de Hilgard, Leipzig. — Hérodien, édit. Lenz.

A consulter : E. Egger, *Apollonius Dyscole*, Paris, 1854.

dances, ce qui rend très difficile de les classer d'après ces indications. Citons donc, sans autre distinction, l'atticiste Phrynichos[1], contemporain de Marc-Aurèle, auteur d'un dictionnaire perdu qui s'appelait *Préparation à la sophistique* et d'un *Choix de mots attiques* (Ἀττικιστής) que nous possédons; Julius Pollux[2], un des maîtres de l'empereur Commode, qui composa, sous le titre d'*Onomasticon*, un ample recueil, encore subsistant, assez confus d'ailleurs, mais plein de renseignements sur l'antiquité ; enfin Harpocration, probablement son contemporain, auteur d'un précieux *Lexique des Dix Orateurs*, que nous possédons[3]. Une place spéciale doit être faite dans ce groupe au Grec égyptien Athénée, de Naucratis, qui vivait au commencement du IIIe siècle. Il nous a laissé, sous le titre de *Banquet des Sophistes*[4], une véritable encyclopédie en forme de dialogue; ouvrage sans aucune valeur littéraire, mais mine inépuisable de détails relatifs aux hommes et aux choses de l'époque classique.

La théorie de la rhétorique se maintenait aussi, dans le même temps, sans se perfectionner d'ailleurs beaucoup. On ne peut nommer ici que ses représentants les moins obscurs[5]: Hermogène de Tarse, contemporain de Marc-Aurèle, dont il nous reste un certain nombre de traités, constituant ensemble un véritable cours de rhétorique; Apsinès de Gadara, qui vécut au IIIe siècle; Ménandre de

1. Rutherford, *The new Phrynichos*, Londres, 1880.

2. G. Dindorf, *Pollucis Onomasticon*, 5 vol., Leipzig, 1824 ; Bekker, 1 vol., Berlin, 1846.

3. G. Dindorf, *Harpocrationis lexicon*, 2 vol. in-8°, Oxford, 1853.

4. Éditions :

Schweighæuser, 14 vol., *Deux Ponts*, 1801-1807; G. Kaibel, 3 vol., Leipzig, 1887-1890, Bibl. Teubner.

5. Éditions :

Walz, *Rhetores græci*, 9 vol., Stuttgard, 1832-1836; Spengel, *Rhetores græci*, 3 vol., Leipzig, 1853-1856, nouvelle édition, 1893, Bibl. Teubner.

Laodicée, un peu plus jeune; et surtout Cassius Longin, né vers 220, mis à mort en 273, pour avoir soutenu la résistance de Zénobie, reine de Palmyre, contre l'empereur Aurélien; on lui a attribué à tort le traité anonyme *Sur le Sublime*, dont il a été question plus haut; mais il a joui de son vivant d'une réputation de professeur et de critique que nous n'avons aucune raison de croire imméritée.

20. La philosophie et la science avant le Néoplatonisme. — Ptolémée. — Galien. — Sextus Empiricus. — Sérieuse ou frivole, la sophistique, par elle-même ou par ses dépendances, était loin d'absorber alors, malgré ses succès, toute l'activité des esprits. Nous avons vu plus haut des moralistes, des penseurs, des historiens, qui lui étaient à peu près étrangers. La même période a produit une remarquable littérature scientifique et une grande philosophie. Nous parlerons de l'une et de l'autre dans la mesure où elles intéressent l'histoire littéraire.

Nous n'insisterons donc ni sur le mathématicien philosophe Nicomachos de Gérasa, qui paraît avoir vécu au commencement du IIe siècle, ni sur Artémidore d'Éphèse, représentant d'une science singulièrement fantaisiste, bien qu'alors estimée, l'Onirocritique, ou interprétation des songes. Mais il faut distinguer un homme de valeur, géographe, astronome, mathématicien, Claude Ptolémée, d'Alexandrie, contemporain de Marc-Aurèle[1]. Par son *Traité d'astronomie*, il a exercé une influence profonde sur la science du moyen âge, qui avait reçu ce livre des Arabes sous le nom d'*Almageste*. Divers autres ouvrages, conservés en partie ou perdus, ne relèvent que de la science pure. Nous lisons encore sa *Géographie*, qui ne se compose guère que de nomenclatures et d'indications techniques, mais d'où l'on peut tirer une con-

1. Il n'y a pas d'édition d'ensemble. Pour la *Géographie*, édition de Wieberg et Grashof, Essend, 1839-1845; nouvelle édition, en cours de publication, dans la Bibl. Didot.

naissance précise et intéressante du monde romain, de ses voies de commerce et des communications entre ses parties.

La médecine et les sciences attenantes sont aussi représentées alors par quelques hommes que la littérature même ne peut ignorer. Si le botaniste Dioscoride, de Cilicie, contemporain de Domitien et de Nerva, n'est connu qu'à titre de collectionneur, si les médecins Rufus et Soranos d'Éphèse, Xénocrate d'Aphrodision et Arétæos de Cappadoce, sont des spécialistes, il n'en est pas tout à fait de même du célèbre Claude Galien[1]. Né à Pergame, en l'an 131 de notre ère, instruit dans toutes les sciences du temps, médecin et chirurgien estimé sous Marc-Aurèle et Commode, il fut presque aussi renommé pour son talent de conférencier et d'écrivain que pour son savoir spécial, et ne cessa guère d'écrire jusqu'à sa mort, vers 201. Ses ouvrages principaux forment un ample cours de médecine, qui résume toutes les connaissances du temps; d'autres touchent à la logique, à la morale, à la grammaire même. Galien n'est pas un esprit très original, mais c'est un homme de beaucoup de sens et de savoir, qui écrit sans affectation et sans négligence.

Le grand effort de la pensée dans cette période s'est manifesté dans la philosophie proprement dite, et particulièrement dans le Néoplatonisme.

Vers la fin du IIe siècle, la philosophie semble dans un état de demi-confusion. Il n'y a plus de doctrine bien nette. Les anciennes écoles subsistent de nom, mais elles se rapprochent en fait les unes des autres. Le Platonisme et le Pythagorisme, mélangés de péripatétisme et de stoïcisme, tendent à constituer une sorte de spiritualisme

1. Édition :

Kuehn, 20 vol., Leipzig, 1821-1830, dans les *Opera medicorum græcorum*, t. I-XX; *Scripta minora*, 3 vol., Leipzig, 1884-1896, Bibl. Teubner.

mystique, qui cherche sa formule définitive. Après Plutarque, les représentants de cette tendance sont d'ailleurs d'obscurs personnages, dont les caractères individuels n'intéressent guère aujourd'hui qu'une érudition spéciale. Le Cynisme n'est qu'une secte passablement grossière, à laquelle quelques pamphlets, comme ceux d'Œnomaos de Gadara, à la fin du IIe siècle, ne suffisent pas à donner une importance littéraire. Vers le même temps, il est vrai, le Scepticisme appelle de nouveau l'attention, grâce à un médecin de l'école dite empirique, Sextus, qui résume et complète la doctrine de la secte dans ses *Commentaires sceptiques* et dans ses *Esquisses pyrrhoniennes*[1]. Mais ces ouvrages, qui sont venus jusqu'à nous, ne semblent pas avoir exercé une action notable sur la société contemporaine; ils sont d'ailleurs singulièrement fastidieux, et leur principal intérêt vient de ce qu'ils nous font connaître beaucoup d'opinions et de théories, philosophiques, mathématiques, grammaticales même, en les discutant.

21. **Le Néoplatonisme. — Plotin et Porphyre. — De** cette confusion sort enfin, au IIIe siècle, une remarquable doctrine, qui est le Néoplatonisme. Son véritable fondateur est un Grec d'Égypte, Plotin, né a Lycopolis en 204, mort à Rome en 270. Disciple d'Ammonios Saccas, à Alexandrie, c'est de lui qu'il reçut le germe de sa doctrine. Il l'organisa peu à peu par ses méditations personnelles, à travers une vie assez agitée, et vint enfin l'enseigner à Rome, à partir de 244. Les vingt-six dernières années de son existence se passèrent là, au milieu de disciples qui l'entouraient d'une vénération profonde.

Les leçons de Plotin, rédigées par lui à la hâte et réunies par son disciple Porphyre, forment les *Ennéades*, série

1. Éditions :

J.-A. Fabricius, Leipzig, 1718; Bekker, en un vol., Leipzig, 1842.

de dissertations, réparties en six groupes, de neuf chacun[1]. Ces dissertations traitent de la morale, de la constitution et du gouvernement du monde, de l'âme, de la raison, de la nature de l'être, en un mot de presque toutes les grandes questions de la philosophie. Elles constituent donc ensemble un exposé doctrinal complet.

La doctrine de Plotin est un éclectisme mystique, qui se donne pour une simple interprétation des idées platoniciennes. En réalité, en prenant ces idées pour base, Plotin a élevé un édifice complexe, dans la structure duquel il a fait entrer, comme matériaux, des éléments empruntés au pythagorisme, à l'aristotélisme, au stoïcisme, et même aux opinions épicuriennes et sceptiques, sans compter ce qu'il y a ajouté de personnel. En ce sens, sa philosophie est l'hellénisme tout entier. Le trait qui la caractérise essentiellement, c'est la conception d'un dieu absolument pur, aussi dégagé que possible de la matière, et par conséquent infiniment éloigné du monde où nous vivons, qui est celui des apparences. S'élever autant que possible jusqu'à lui, et, pour cela, se dégager de plus en plus des liens de la matière, voilà le véritable objet de la philosophie et l'idéal de la vie humaine. L'ascétisme en est donc la forme naturelle et nécessaire. Une telle philosophie exige de l'homme qu'il se livre à elle tout entier, et elle l'enveloppe dans son mysticisme.

Destinées à exposer ces idées, les *Ennéades* sont un livre étrange, obscur, mais puissant. On y admire l'effort d'une intelligence subtile et vigoureuse, soutenue par une âme ardente. La pensée de Plotin pénètre dans les problèmes

1. Éditions :

Creuzer, 3 vol. in-8°, Oxford, 1835; du même, Paris, 1850, avec trad. lat., Bibl. Didot; H.-F. Müller, Berlin, 1878.

A consulter :

E. Zeller, *Philosophie der Griechen*, t. V; Chaignet, *Hist. de la psychologie des Grecs*, t. IV et V, Paris, 1893.

les plus ardus et se joue dans les abstractions. On a souvent grand'peine à le suivre, d'autant plus que le maître dédaignait absolument le soin de la forme. Mais, à mesure que s'éclairent les ténèbres de son style, on y découvre avec un sentiment de respect une pensée haute et forte, merveilleusement déliée, qui poursuit sans se lasser la vérité. Et le sentiment qui anime cette recherche a quelque chose de si noble et sincère, de si passionné aussi, qu'on s'y laisse gagner et qu'on en est touché. Plotin exerçait une séduction profonde sur ceux qu'il n'avait pas rebutés tout d'abord. C'est encore à peu près l'effet de son livre sur les lecteurs d'aujourd'hui.

Cette philosophie néoplatonicienne est une religion; une religion rationnelle à son point de départ et dans la majeure partie de son développement, mais qui aboutit à l'extase. Elle apparaît dans l'histoire comme le terme de l'hellénisme, car elle est faite des pensées et des sentiments des plus grands hommes de la Grèce, et elle les coordonne en une puissante unité. Mais, en même temps, elle contient en elle-même quelque chose qui est la négation de leur tendance la plus profonde, puisqu'elle prétend se servir de la raison pour aller au delà, dans l'inconnu, et que, par là même, elle aboutit à s'en passer. C'est sous cette forme, néanmoins, que l'hellénisme a pris son nom pour s'opposer au christianisme, qui grandissait alors rapidement. Il faut bien comprendre qu'en ce sens étroit ce nom est loin de représenter ce qui a fait la grandeur du génie hellénique.

Porphyre est inséparable de Plotin, bien qu'il diffère de lui profondément. Tandis que Plotin a vécu absorbé dans une même pensée, dont il étudiait sans cesse les développements, Porphyre a été plutôt un érudit et un polygraphe.

Né à Tyr en 233, il connut Plotin à Rome, en 263, et s'attacha à lui. Pendant six ans, il ne le quitta pas; Plotin, comme nous l'avons vu, le chargea même de mettre en

ordre ses écrits. Après la mort de son maître, il vécut en Sicile, puis à Rome, et mourut au commencement du IVe siècle. Esprit bien moins original que Plotin, mais prompt à comprendre et aimant à expliquer, il a beaucoup écrit. Il fut à la fois philosophe, polémiste, historien, grammairien et mathématicien, sans jamais composer d'ailleurs un grand ouvrage[1]. Parmi ses écrits, le plus important au point de vue philosophique est l'*Introduction à la connaissance de l'intelligible;* mais ceux qui intéressent le plus la littérature sont: le *Traité sur l'abstinence de la chair*, en quatre livres, et la *Lettre à Marcella*. Nous possédons aussi, de lui, un curieux opuscule *Sur l'Antre des nymphes dans l'Odyssée*, où l'interprétation allégorique se donne libre carrière, et des fragments de *Recherches homériques*. L'auteur s'y montre d'ailleurs médiocre écrivain. Mais aucun de ces ouvrages ne donne une idée très exacte du rôle de Porphyre. Ce rôle se marquait surtout dans ses écrits religieux, aujourd'hui perdus, tels que les ouvrages *Sur la Philosophie des oracles*, *Sur les Images des dieux*, et dans la grande composition en quinze livres, *Contre les Chrétiens*. Porphyre a été le principal défenseur de l'hellénisme et, par conséquent, le principal adversaire du christianisme au IIIe siècle. Nous ne le connaissons plus guère sous cet aspect que par les témoignages de ceux qu'il a combattus. D'après ce qui nous reste, nous devons reconnaître en lui un homme doué pour apprendre et pour retenir, un génie infatigable, mais, en somme, un médiocre artiste, qui ne savait pas amener une œuvre au point de perfection où elle prend une valeur durable.

22. **Début et progrès de la littérature chrétienne au IIe et au IIIe siècle. — Les apologistes. — Les docteurs: Clément d'Alexandrie, Origène, Hippolyte.** — Lorsque Porphyre combattait le christianisme, il y avait déjà deux

1. Pas d'édition d'ensemble. Nauck, *Opuscula selecta*, 2 vol., Leipzig, 1860 et 1886, Bibl. Teubner.

siècles et demi environ que la religion nouvelle avait commencé à se répandre. Mais, à ses origines, elle n'avait eu, pour ainsi dire, aucun point de contact avec la littérature grecque. Les premières œuvres chrétiennes, même lorsqu'elles étaient écrites en grec, n'avaient, à proprement parler, rien de littéraire. C'étaient de simples relations, des lettres, des instructions, qui ne visaient qu'à l'utilité morale et à la propagation de la doctrine. Cela ne veut pas dire, bien entendu, qu'elles fussent sans charme ou sans mérite d'originalité. Seulement, ceux qui les composaient n'avaient aucune préoccupation d'auteurs ; ils ne se rattachaient à aucune tradition hellénique et ne se proposaient pas non plus d'en établir une nouvelle. Les évangiles, les épîtres, les actes, sont des œuvres qui ont leur nature propre, sans point d'attache avec la littérature ancienne ou contemporaine.

C'est au IIe siècle seulement, par l'intermédiaire des apologistes, que la littérature chrétienne se relie à la tradition hellénique. A ce moment, le christianisme sort de l'obscurité, sur un grand nombre de points de l'empire romain. Il excite la colère des populations païennes et, plus encore, l'inquiétude de la police impériale. Les chrétiens sont en butte, d'une part, à des poursuites officielles, de l'autre, à des propos malveillants ou même calomnieux. Il faut qu'ils se justifient, individuellement et collectivement. La justification collective est l'œuvre des apologistes. Ceux-ci sont des hommes instruits, souvent des païens convertis, qui ont passé par les écoles, principalement par celles des philosophes. Ils portent dans l'apologie les habitudes de dialectique qu'ils y ont acquises auprès d'eux ; c'est donc déjà un élément au moins de l'art et de la méthode grecs, qui se met au service des doctrines nouvelles.

Ces apologistes du IIe siècle ne sont d'ailleurs que de

médiocres écrivains[1]. Leurs écrits sont plus intéressants pour l'histoire des idées que pour celle de l'art littéraire. Nous pouvons passer ici sur Quadratus, contemporain d'Adrien, et sur Aristide, qui adressa son *Apologie* à l'empereur Antonin. Justin mérite plus d'attention. Né en Judée, vers l'an 100, après avoir étudié la philosophie, il se convertit au christianisme vers 123. Il vint ensuite à Rome, où il semble avoir tenu école d'instruction chrétienne. Il y mourut, martyr, entre 163 et 167. Nous avons de lui deux *Apologies*, l'une adressée, vers l'an 150, à l'empereur Antonin, l'autre, composée un peu plus tard, pour compléter la première, et, en outre, un *Dialogue avec le juif Tryphon*, qui est une réfutation des opinions judaïques sur le christianisme. Les autres écrits qui lui sont attribués sont d'origine douteuse. Justin, comme écrivain, est obscur et négligé, mais c'est un penseur et une nature généreuse ; il y a quelquefois de l'éloquence dans son argumentation, qui a le tort d'être, en général, confuse. On le considère avec raison comme le premier maître de l'apologétique chrétienne. Après lui, le genre se continue par Tatien, Athénagoras, Théophile d'Antioche, Ariston, Miltiade, Irénée. Aucun d'eux ne s'y est fait une originalité assez distincte pour que nous ayons à nous arrêter sur son œuvre.

Vers le commencement du IIIe siècle, aux apologistes se joignent les docteurs ; aux écrits de circonstance succèdent les grandes œuvres d'enseignement. La théologie proprement dite fait son apparition.

1. **Édition générale :**

Th. de Otto, *Corpus apologetarum christianorum*, 9 vol., Iéna, 1842-1872. Nouvelle édition commencée, de Gebhardt et Harnack. *Texte und Untersuchungen*, Leipzig, depuis 1882 ; Hemmer et Lejay, *Textes et documents pour l'étude historique du Christianisme*, Paris, A. Picard.

A consulter : Krüger, *Geschichte der altchristlichen Literatur*, Leipzig, 1895 ; Bardenhewer, *Patrologie*, Freiburg, 1894 ; P. Batiffol, *Littérature grecque chrétienne*, Paris, Lecoffre, 1897.

C'est à Alexandrie qu'elle prend son essor, grâce à Clément[1]. Celui-ci, né probablement en Grèce, vers 160, semble s'être fixé en Égypte, vers 180. Là, s'était organisé un enseignement régulier du christianisme, qui ressemblait, pour la forme et la méthode, à celui que les philosophes donnaient à leurs disciples ; c'était ce qu'on appelait l'école catéchétique. Clément y fut d'abord étudiant, puis il y devint maître, et en eut la direction jusque vers 203. Obligé alors de fuir pour échapper à la persécution de Septime-Sévère, il séjourna dans diverses villes d'Orient, notamment à Antioche, et dut mourir vers 215. Outre ses écrits perdus et un discours d'importance secondaire, Clément avait composé une sorte de cours de philosophie chrétienne, qui subsiste et nous représente son enseignement. Ce cours comprend trois parties : l'*Exhortation* (Προτρεπτικός), l'*Éducateur* (Παιδαγωγός) et les *Stromates* (Στρωματεῖς). Il n'y faut pas chercher un plan parfaitement arrêté. L'auteur ne semble pas en avoir été capable. C'était un génie vigoureux et subtil, mais auquel manquait la discipline littéraire. Une ébauche d'ordre lui suffisait. Son intention est d'amener peu à peu son disciple, par un progrès continu, des premiers essais de la vie chrétienne jusqu'au plus haut degré de la science et de la perfection. Dans l'*Exhortation*, il combat le paganisme ; dans l'*Éducateur*, il définit la discipline chrétienne ; dans les *Stromates*, il aborde quelques hautes questions de théologie et de morale. Mais c'est là une division générale plus apparente que réelle. En réalité, les questions, chez lui, se mêlent, s'enlacent, se multiplient, jusqu'à une sorte d'incohérence. Le mérite de son œuvre est dans la variété de ses pensées, dans l'étendue de son savoir, et dans une cer-

1. Édition :
W. Dindorf, 4 vol., Oxford, 1869.
A consulter :
Eug. de Faye, *Clément d'Alexandrie*, Paris, 1898.

taine chaleur naturelle qui approche parfois de l'éloquence. Il y a en lui, tout à la fois, un pamphlétaire, un docteur et un poète. Dans l'histoire des idées, son rôle est d'avoir introduit la philosophie hellénique dans le christianisme et d'y avoir accrédité l'exégèse alexandrine de Philon.

Le successeur de Clément à Alexandrie fut Origène, le plus grand des docteurs chrétiens[1]; né en 185 dans cette même ville, il y eut pour maître Clément, dont il prit la place en 203. Pendant trente ans environ, malgré des absences nombreuses, Alexandrie resta le centre de son activité. Plus tard, forcé de s'éloigner par suite de ses dissentiments avec l'évêque Démétrios, il enseigna quelque temps à Césarée de Cappadoce, subit diverses persécutions, et enfin mourut à Tyr, en 254.

Origène n'a pas cessé d'écrire un seul jour. Son œuvre était immense et s'est en partie conservée jusqu'à nous. Elle consiste surtout en *Commentaires* et *Scolies* sur l'Ancien et le Nouveau Testament, et en *Homélies*. Avant de commenter les textes sacrés, il les avait édités : sa *Bible à six colonnes* (Ἑξαπλᾶ) offrait aux lecteurs un texte sûr des livres saints, en hébreu, en grec et en latin. Mais, avant tout, Origène est un exégète. S'attachant à la méthode de Clément, avec plus d'ordre toutefois, il a expliqué allégoriquement presque tout ce qu'il avait édité. Grâce à cette explication, il a répandu, plus largement encore que son prédécesseur, les idées de la philosophie grecque, spécialement celles de Platon, dans les écoles chrétiennes, et, bien que son enseignement n'ait pas été accepté en son entier par les conciles, il a exercé une influence incomparable sur l'organisation de la théologie chrétienne. Les écrits d'Origène attestent une fécondité d'esprit et une largeur de vues remarquables. Ils sont d'ailleurs bien plus faciles à lire que ceux de Clément. Mais, au point de vue littéraire, il

1. Édition :
Migne, *Patrologie grecque*, t. XI-XVII, Paris, 1857-1860.

leur manque ce qui fait les grandes œuvres. Ce sont des improvisations qui auraient eu besoin d'être condensées et soumises à une réflexion plus sévère. Nous avons aussi de lui, sous le titre de *Réfutation de Celse*, les fragments d'une composition étendue, dans laquelle il discutait les objections que le philosophe Celse avait formulées, au IIe siècle, contre la religion nouvelle. Tout cela donne à Origène une place de premier ordre dans l'histoire du christianisme; dans celle des lettres grecques, il n'en a qu'une secondaire, de même, d'ailleurs, que les autres écrivains chrétiens de ce temps.

Nous pourrions joindre à son nom celui d'Hippolyte, son contemporain, auteur d'ouvrages de philosophie chrétienne, ceux de Méthodios, — de Pamphile de Césarée, — du chronographe Julius Sextus Africanus, — sans avoir à modifier ce jugement. La littérature chrétienne en était encore à sa période de préparation. Elle ne devait atteindre à son plein développement que dans le siècle suivant.

CHAPITRE XXIX

LA FIN DE L'HELLÉNISME

SOMMAIRE

I. Dernier eclat de la sophistique au IVe siècle. Himérios, Thémistios, Libanios. — II. L'empereur Julien. — III. Derniers sophistes. Rhétorique, grammaire, lexicologie. — IV. L'histoire profane dans les derniers siècles. — V. La philosophie. Fin du Néoplatonisme. Jamblique. Synésios. Proclos. — VI. La poésie des derniers siècles. Quintus de Smyrne. Nonnos et son école. L'*Anthologie*. — VII. La littérature chrétienne. Son essor au IVe siècle. — VIII. L'éloquence chrétienne. Athanase d'Alexandrie. — IX. Les Cappadociens. Basile, Grégoire de Nazianze, Grégoire de Nysse. — X. Jean Chrysostome. — XI. Fin de l'éloquence religieuse. — XII. Autres écrivains chrétiens. Apologistes, docteurs, historiens. — XIII. Conclusion.

1. Dernier éclat de la sophistique. — Himérios, Thémistios et Libanios. — A partir du IVe siècle, c'est la littérature inspirée du christianisme qui prend le premier rang, sans contestation possible, dans l'Orient grec. Toutefois, la littérature profane ne disparaît pas brusquement. Elle subsiste encore pendant trois ou quatre siècles, et même, au début de cette période, elle jette un certain éclat.

L'état violent de l'Empire au IIIe siècle avait été peu favorable aux écoles. Après leur grande prospérité du IIe siècle, elles avaient subi une sorte d'éclipse pendant l'anarchie militaire Quand la paix eut été rétablie par Dioclétien, et surtout lorsque Constantin et ses fils eurent

assuré pour quelque temps une transmission régulière du pouvoir, les circonstances leur redevinrent plus favorables. Elles se donnèrent pour tâche principale de former des fonctionnaires pour l'administration impériale; et l'on vit alors de nouveau une jeunesse nombreuse et brillante suivre l'enseignement des maîtres en renom. Presque toutes les grandes villes grecques eurent leurs groupes d'écoles et leurs professeurs célèbres. A vrai dire, cette célébrité était passablement artificielle, comme l'éloquence même de ces fameux orateurs. Eunape, dans ses *Vies des Sophistes*, nous a conservé les noms d'un certain nombre d'entre eux, avec quelques détails sur leur personne et leur talent. Les seuls qu'il y ait lieu de distinguer ici sont ceux dont les œuvres principales nous sont parvenues : Himérios, Thémistios et Libanios.

Himérios, de Pruse, enseigna surtout à Athènes, sous Constance, Julien, Jovien, Valens et Théodose, de 350 environ à 386[1]. Il y eut des disciples très nombreux, parmi lesquels Basile de Césarée et Grégoire de Nazianze, les futurs évêques. Il nous reste de lui une trentaine de discours, en partie incomplets. Ce qui y manque le plus, ce sont les idées. Personne n'a moins pensé qu'Himérios. L'éloquence, telle qu'il la comprend et la pratique, tient à la fois de la poésie et de la musique; poésie toute superficielle, sans force de sentiment; musique caressante et monotone, qui se contente de charmer l'oreille. Plein du souvenir des poètes, il transposait volontiers leurs vers dans sa prose sonore. Nous lui devons ainsi quelques paraphrases de pièces perdues d'Alcée, de Sappho, d'Anacréon.

Thémistios est plus sérieux. Il tint école de philosophie à Constantinople, depuis 350 environ jusque vers 395, et y

1. Himérios, éd. Dindorf, Paris, 1849, Bibl. Didot, dans le vol. des *Philostratorum opera*.

obtint les succès les plus brillants[1]. Devant ses élèves, il commentait les œuvres de divers philosophes. Mais, en dehors de cet enseignement technique, il aimait à produire en public sa parole douce et brillante, en traitant des sujets de morale. Sénateur de Constantinople, il était en outre l'orateur désigné, toutes les fois qu'il y avait lieu de haranguer les empereurs. Ce rôle, il le dut à son talent ; et son caractère lui permit de le remplir avec honneur. En un temps d'adulation universelle, il sut parler aux empereurs avec dignité et leur donner parfois, sous forme d'éloges, d'utiles conseils. Chose plus difficile encore, dans une société déchirée par les discordes religieuses, il se fit estimer de tous, païens et chrétiens, en demeurant fidèle à l'hellénisme, sans attaquer les croyances nouvelles. Il nous reste de lui un recueil de *Paraphrases sur Aristote*, dont le principal mérite consiste dans la clarté de l'interprétation, et un peu moins de quarante *Discours*, relatifs à divers événements du temps ou à sa propre vie. Son éloquence nous paraît généralement molle et ornée, officielle et académique; mais elle a de la grâce, de la noblesse, de l'éclat, et elle s'inspire de sentiments élevés, qui lui communiquent, par moments au moins, une certaine force.

Le plus illustre de ces maîtres païens du IVe siècle fut Libanios d'Antioche[2]. Né en 314, il professa la rhétorique à Athènes, à Constantinople, à Nicée, à Nicomédie, mais surtout à Antioche, où il paraît avoir séjourné de 354 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire au-delà de 391. Grâce à son talent et à la faveur des empereurs, surtout de Julien, il y devint un des grands personnages de l'Orient grec. Loin de s'enfermer dans son école, il se mêlait à tout. Il adressait des discours aux généraux, aux préfets, aux empereurs ; il traitait les affaires de sa ville, se faisant, selon les

1. Thémistios, *Discours*, éd. Dindorf, Leipzig, 1832 ; *Paraphrases d'Aristote*, éd. Spengel, 2 vol., Leipzig, 1866, Bibl. Teubner

2. Édition Reiske, 4 vol. in-8°, Altenburg, 1791-1797. Édit. R. Foerster, en cours de publication (Bibl. Teubner).

circonstances, son patron, son panégyriste, son conseiller, son défenseur. Il écrivait sans cesse et à tout le monde, pour demander, recommander, remercier, complimenter. Tout ce que les institutions du temps comportaient d'activité politique, il le déployait. Mais il refusa toujours les charges publiques, sauf la dignité honorifique de questeur, qui lui fut conférée par Julien.

Les écrits conservés de Libanios sont très nombreux. Un tiers environ consiste en modèles d'exercices scolaires, spécimens curieux de la sophistique du temps. On lui doit aussi une *Vie* de Démosthène et une série d'*Arguments* fort utiles, qui indiquent l'occasion et le sujet des discours du grand orateur. Enfin, nous possédons soixante-cinq de ses harangues, conférences, discours de diverses sortes, qui se rapportent en général ou à des sujets de morale ou, plus souvent, à des événements contemporains. Ces derniers sont pour nous les plus intéressants. Les uns nous font connaître les mœurs des écoles, les rivalités des maîtres, les passions des disciples; d'autres nous donnent le spectacle même de la vie d'alors; ils nous représentent quelques-unes des grandes villes grecques d'Orient, leur aspect, leur population, leurs agitations ; presque tous nous permettent de voir à l'œuvre l'administration impériale et plusieurs éclairent assez vivement la physionomie de quelques-uns des empereurs de ce temps. Mentionnons spécialement le premier discours *Sur sa propre fortune* et le deuxième, qui est l'*Éloge d'Antioche*. A ces œuvres oratoires, il faut joindre une ample correspondance, non moins curieuse.

Le malheur de Libanios fut d'être en opposition avec le mouvement de son siècle. Celui-ci se détachait de plus en plus du paganisme, et, par une conséquence naturelle, le goût des études profanes y perdait de sa ferveur. Lui, au contraire, profondément imbu d'hellénisme dès son enfance, et tout adonné à l'admiration des grands écrivains

grecs, ne pouvait comprendre qu'on ne trouvât pas en eux le meilleur idéal. S'il n'avait pas d'animosité contre les chrétiens eux-mêmes, dont beaucoup étaient ses amis, le christianisme, comme doctrine, lui semblait une impiété, et, comme forme de société, une demi-barbarie. Les moines surtout, dont le nombre grossissait sous ses yeux, lui étaient en horreur; il voyait en eux les ennemis de la beauté, de la raison, de la civilisation. Le déclin des études le peinait tout particulièrement; mais il se sentait impuissant; et son talent, qui, en d'autre temps, se fût employé utilement à agir, se dépensait assez vainement en plaintes. Ce talent de Libanios a été loué outre mesure par les Byzantins. En réalité, les vraies qualités de l'orateur sont médiocres en lui. Il n'a ni dialectique vigoureuse ni passion soutenue. Il s'attache aux détails, se plaît aux menues inventions et fait valoir ses grâces avec une coquetterie fastidieuse. En outre, sa phrase est embarrassée, quelquefois obscure. Mais, avec cela, on ne peut nier qu'il n'ait de l'esprit, de l'imagination, des idées fines, des inventions ingénieuses, et même, en beaucoup de passages, une incontestable sincérité d'accent.

2. L'empereur Julien[1]. — A la sophistique païenne du IV^e^ siècle se rattache un homme remarquable, qui d'ailleurs la dépasse à beaucoup d'égards, l'empereur Julien. Né en 331, suspect et presque proscrit sous Constance, puis élevé par lui à la dignité de César, Julien devint empereur en 361 et mourut, après deux ans de règne, en 363, dans une campagne malheureuse contre les Perses. Dans son enfance, on lui avait imposé malgré lui la discipline et l'éducation chrétiennes. Il se révolta secrètement et

1. Ed. Hertlein, 2 vol., Leipzig, 1875-1876, Bibl. Teubner; C. J. Neumann, *Juliani imperatoris librorum contra Christianos quæ supersunt*, Leipzig, 1880; Bidez et Cumont, *Recherches sur la tradition manuscrite des lettres de l'empereur Julien*, Bruxelles, 1898.

s'attacha d'autant plus à l'hellénisme. Devenu le maître, tous ses efforts, comme on sait, tendirent à le restaurer.

Il était à la fois l'élève des rhéteurs et des philosophes de son temps. On retrouve cette double influence dans ses écrits. Par la croyance, c'est un néoplatonicien ; par la manière d'écrire, c'est un sophiste, mais doué d'une personnalité originale et vigoureuse. Trois discours officiels qui nous restent de lui (deux *Panégyriques de l'empereur Constance* et un *Éloge de l'impératrice Eusébie*) n'attestent guère que l'imitation fidèle des modèles à la mode. Le vrai Julien se trouve dans les œuvres plus sincères de sa maturité. Ses *Commentaires*, relatifs à ses campagnes de Gaule, sont perdus. Mais nous possédons divers discours, où il expose ses sentiments, tels que la *Consolation*, la *Lettre à Thémistios*, les hymnes oratoires en prose *Au Soleil roi*, *A la Mère des dieux*, curieux témoignages de ses rêveries religieuses, de sa sentimentalité mystique et de ses chimères dévotes. La tendance âpre et satirique de son esprit se manifestait surtout dans l'ouvrage en trois livres *Contre les Chrétiens*, dont il ne nous reste que des fragments. Nous la saisissons encore, toute vive, dans le *Misopogon*, pamphlet composé en 363 contre les habitants d'Antioche, qui l'avaient chansonné, et aussi dans le *Banquet* ou les *Césars*, composition médiocre pourtant, où il juge ses prédécesseurs. Cet ensemble d'écrits est complété par une correspondance étendue, dans laquelle figurent par malheur des lettres d'une authenticité douteuse.

Mort à trente-trois ans, Julien n'a pas pu donner toute sa mesure. Il y avait en lui un penseur, un historien, un moraliste et un satirique ; il y avait surtout un homme, dont la vraie nature perçait à chaque instant sous les formes convenues de la littérature du temps ; ses préjugés même et ses passions auraient pu contribuer à lui faire une originalité d'écrivain. Le temps lui a manqué pour se dégager de l'influence de ses maîtres et devenir tout à fait lui-même.

3. Derniers sophistes. — Rhétorique, grammaire, lexicographie. — Au-delà du v^e^ siècle, l'éloquence profane ne cesse de dépérir. Toute la vie intellectuelle passe de plus en plus dans le christianisme. Pourtant les écoles subsistent. Les maîtres y sont souvent des chrétiens, mais leur enseignement reste tout profane et traditionnel. Seulement, il devient plus banal, plus vide d'idées, plus stérile.

Au début du v^e^ siècle, un élève de Libanios, le rhéteur Aphthonios publie ses *Exercices préparatoires*, dernière manifestation de la rhétorique grecque. Ensuite, pullulent les commentateurs, qui se fatiguent à d'éternelles redites. Au v^e^ siècle, apparaît une école de quelque renom, celle de Gaza, dont la réputation dure jusqu'au siècle suivant. Son représentant le plus connu est Chorikios, qui fut le premier des orateurs profanes au temps de Justin et de Justinien. Il nous reste de lui des *Déclamations* et des *Discours*, où nous ne trouvons guère qu'une éloquence vide et prétentieuse.

Après lui, nous n'avons plus de noms à citer. Tout décline dans l'Empire d'Orient, envahi par les barbares et déchiré par de vaines querelles religieuses. La sophistique agonise. C'est le temps des romans dont nous avons dit quelques mots plus haut. C'est aussi celui de quelques recueils de lettres fictives, entre lesquels il suffira de mentionner ici celui d'Aristénète, médiocre imitateur d'Alciphron.

L'érudition propre aux grammairiens est surtout représentée alors par des lexicographes, dont nous n'avons pas à parler en détail. Mentionnons simplement Orion et Hésychios d'Alexandrie. Le *Lexique étymologique* du premier s'est perdu, mais il paraît être la source des principaux *Étymologiques* du moyen âge, qui sont venus jusqu'à nous. Du second, nous

1. Voir les collections des rhéteurs grecs indiquées plus haut, p. 771, n. 5.

possédons un *Glossaire*, important surtout parce qu'il nous a conservé beaucoup de mots rares employés par les poètes et quelquefois effacés ou remplacés dans nos manuscrits par des copistes infidèles. — A côté des lexiques, il faut placer les recueils de pensées et de morceaux choisis. Le seul ouvrage de ce genre qui nous ait été conservé presque en entier est celui de Jean de Stobes, en Macédoine, communément appelé Stobée, qui semble avoir vécu au VI^e^ siècle. Son *Florilège* a sauvé de l'anéantissement quantité de pages des anciens auteurs [1].

4. L'histoire profane dans les derniers siècles [2]. — Nous avons laissé plus haut l'historiographie au moment où elle venait de retrouver une certaine vertu, grâce à la série des historiens du II^e^ et du III^e^ siècle. Dans la période suivante, elle ne cesse pas d'être cultivée et estimée. Mais il semble que les hautes et fermes qualités du jugement manquent de plus en plus à ceux qui s'y adonnent. Sortis des écoles de rhétorique, presque tous rédigent, en une langue prétentieuse, de simples chroniques, ou, par une tendance non moins fâcheuse, font dégénérer l'histoire en panégyrique.

Au IV^e^ siècle, la gloire de Constantin et de ses fils est exaltée par un certain nombre d'historiens rhéteurs, tels que Praxagoras d'Athènes et Rémarchios de Césarée. Eunape de Sardes, plus connu (de 346 à 414 environ), compose le récit des événements de son siècle (de 270 à 404), en y réservant la place d'honneur à Julien. Les fragments qui restent de son œuvre n'en donnent qu'une idée fort incomplète. On ne peut douter qu'elle ne manifestât une tendance de parti très prononcée. Païen militant, Eunape jugeait les hommes et les choses au point de vue d'une croyance passionnée. Sa rhétorique ampoulée faisait ressortir la médiocrité natu-

1. Éd. Wachsmuth et Hense, 3 vol., Leipzig, 1884-1895, Bibl. Teubner.

2. A défaut d'autres indications, nous renvoyons à C. Müller, *Historicorum græcorum fragmenta*, Bibl. Didot, et à Dindorf, *Historici græci minores*, Bibl. Teubner.

relle de son esprit. Outre son histoire, il écrivit, sous le titre de *Vies de philosophes et de sophistes*, vingt-trois biographies que nous possédons encore. Ce sont celles des principaux représentants de l'école néoplatonicienne, ses maîtres ou ses amis, et d'un certain nombre de rhéteurs du temps. Bien que nous devions à ce livre quelques informations qui ont leur valeur, il faut dire nettement qu'il n'y a là ni critique, ni composition, ni style.

L'histoire d'Eunape fut continuée par Olympiodore au début du v^e^ siècle, puis reprise, un peu plus tard, vers le milieu du même siècle, par Zosime, avocat du fisc et comte du palais sous Théodose II et ses successeurs. Son récit intitulé *Histoire nouvelle* (Ἱστορία νέα), nous est parvenu. Il s'étend surtout sur les derniers règnes, l'auteur s'étant contenté pour les précédents d'abréger Eunape; il s'arrête en 410, à la prise de Rome par Alaric. Zosime a voulu faire œuvre d'historien philosophe, en expliquant la décadence, alors manifeste, de la puissance romaine. En fait, il n'a guère réalisé son dessein. Les grands faits lui échappent, mouvements d'idées et transformations profondes de la société. Superstitieusement attaché au polythéisme, comme Eunape, il juge les choses importantes du point de vue étroit d'un homme de parti. Mais son œuvre a d'autres mérites. Nette et judicieuse dans le détail, bien informée, sincère, elle est de plus clairement écrite, exempte de longueur et de mauvais goût.

Sans nous arrêter sur quelques historiens secondaires de la fin du v^e^ siècle, tels que Priscos et Malchos, nous pouvons passer de Zosime aux historiens du vi^e^ siècle, parmi lesquels le principal est Procope [1].

Né à Césarée de Palestine, Procope vécut surtout à Constantinople, où il exerça de hautes charges sous Justinien. Il mourut peu après 562. Son grand ouvrage historique est le récit en huit livres des *Guerres du règne de Justinien*.

1. Éd. Dindorf, Bonn, 1833-1838.

achevé en 554. Plus tard, après 558, il publia un second ouvrage, en six livres, *Sur les Constructions* du même prince. Ces deux œuvres, d'une réelle valeur, avaient le tort pourtant de ressembler à un panégyrique continu. On n'avait pas le droit, sous Justinien, de dire publiquement la simple vérité. Procope prit sa revanche dans une *Histoire secrète*, qui ne put être divulguée que plus tard ; pamphlet acerbe, qui flétrit les personnages que le même auteur avait le plus loué dans ses écrits publics, Justinien et sa femme Théodora, Bélisaire et sa femme Antonina. Toutefois, là même, Procope ne paraît faire autre chose que répéter ce qui se disait tout bas dans les cercles bien informés de Byzance. Ces trois ouvrages, lorsqu'on les corrige l'un par l'autre, ont une valeur incontestable. L'auteur, homme d'expérience, attentif à se renseigner, et doué d'un jugement droit, a eu le talent de faire revivre la société de son temps dans des récits et des descriptions qu'on lit encore avec intérêt.

A côté de Procope, se placent ses continuateurs, Agathias de Myrina, Ménandre *le Protecteur* (garde du corps), Théophylactos Simocattès ; puis, Jean Laurentius, dit le Lydien, auteur d'une *Histoire* perdue et de trois traités conservés *Sur les Mois*, *Sur les Magistratures romaines*, *Sur les Signes célestes*, œuvres d'une érudition confuse, mais non dénuées de toute valeur documentaire.

Au delà, nous ne trouvons plus que des chroniqueurs de plus en plus indignes d'attention, qui vont rejoindre la série obscure des annalistes byzantins. Le dernier, Jean Malalas, moine du VIII^e^ siècle, doit être déjà compté parmi ceux-ci.

Les géographes de ce temps, depuis Ptolémée, n'ont réellement aucun titre à figurer dans une histoire de la littérature. Seul, peut-être, Étienne de Byzance, qui vécut probablement au V^e^ siècle, doit être au moins mentionné [1]. Ses *Ethniques* formaient un ample recueil de notices de

1. Éd. Westermann, Leipzig, 1838.

géographie historique en une soixantaine de livres. Il ne nous en reste qu'un abrégé.

5. **La philosophie. — Fin du Néoplatonisme. — Jamblique, Synésios, Proclos.** — Après Porphyre et les autres disciples immédiats de Plotin, l'école néoplatonicienne s'adonne de plus en plus aux fantaisies d'une théologie toute mystique.

Dans la première moitié du IVe siècle, elle a pour chef Jamblique [1], de Chalcis en Syrie, rêveur enthousiaste et métaphysicien subtil, adoré de ses disciples comme un être surnaturel, opérant des prodiges, commandant aux démons et conversant avec les dieux. Il vécut de 280 environ jusque vers 350, en divers endroits, principalement en Syrie. Il écrivit beaucoup, mais sans soin ni souci de la forme. Ce n'était d'ailleurs rien moins qu'un penseur original, sa principale préoccupation étant d'adapter les doctrines de ses devanciers aux besoins de sa dévotion. Parmi ses ouvrages perdus, le plus considérable était le traité de la *Théologie chaldaïque*, dont il prétendait faire une des sources de sa doctrine. Nous possédons quelques écrits de Jamblique, relatifs à Pythagore et à ses doctrines. La plupart sont faits de considérations mystiques sur la science des nombres. Si Jamblique intéresse l'histoire littéraire, c'est uniquement parce qu'il représente, mieux que personne, l'état d'âme d'une partie de ses contemporains. Nous voyons en lui l'hellénisme devenu une religion exaltée, dont les fidèles, de plus en plus détachés des intérêts terrestres, vivent en plein surnaturel.

Cette école syrienne disparaît après le règne de Julien. Mais, au Ve siècle, nous retrouvons le Néoplatonisme assez florissant, particulièrement à Alexandrie et à Athènes.

A Alexandrie, quelques maîtres se font un nom. Ils sont mathématiciens autant que philosophes à proprement par-

1. Les principales œuvres de Jamblique ont été publiées dans la Bibl. Teubner.

ler. Parmi eux, on cite une femme, Hypatie, dont l'enseignement eut grand succès, mais qui ne nous a rien laissé. Elle fut massacrée, en 415, par une foule fanatique, qui voyait en elle une ennemie du christianisme. A cette école, on peut rattacher Synésios [1], de Cyrène, d'abord philosophe, puis chrétien. Né vers l'an 370, il fut élève d'Hypatie, voyagea, puis, de bonne heure, se retira dans son pays, où il possédait de vastes domaines. Peu à peu il inclina vers le christianisme. Avant même qu'il n'eût reçu le baptême, une élection populaire le désigna pour l'évêché de Ptolémaïs. Devenu ainsi métropolitain de la pentapole cyrénaïque, il l'administra sagement et courageusement au milieu de mille difficultés, et y mourut en 413. Les lettres qu'il nous a laissées sont un intéressant document sur sa personne et sur son temps; sans être exemptes de rhétorique, elles ont un certain agrément. Nous avons, en outre, de lui, quelques écrits variés : une composition sophistique, l'*Éloge de la calvitie*, des harangues et traités divers, une causerie philosophique intitulée *Dion*, qui est un de ses meilleurs ouvrages, enfin des *Homélies et Discours*, qui datent de son épiscopat. Dans ses compositions d'un genre relevé, il a de la dignité, de l'autorité, un ton grave, bien qu'il recherche trop la couleur poétique; dans le genre familier, son élégance, un peu apprêtée, n'est pas sans grâce. A cette production littéraire en prose, il faut ajouter dix hymnes, en dialecte dorien et en mètres anacréontiques ou logaédiques. Dans les uns, l'auteur, encore païen, s'épanche en rêveries de métaphysique néoplatonicienne; dans les autres, devenu chrétien, il change de dogme, sans changer de ton. Chrétienne ou païenne, toute

1. Œuvres complètes, éd. Petau, texte grec et trad. lat., Paris, 1612 et 1633; *Patrol. grecque* de Migne, t. LXVI; Krabinger, *Synesii Cyrenæi orationes et homiliarum fragmenta*, Landshut, 1850; *Lettres*, dans *Epistolographi græci* de Hercher, Bibl. Didot; *Hymnes*, dans Christ et Paranikas, *Anthol. græca carminum christianorum*, Leipzig, 1871.

cette poésie est médiocre. — Au v^e^ siècle, l'école néoplatonicienne d'Alexandrie se continue par Hiéroclès, de qui nous avons un intéressant commentaire sur les *Vers d'or* pythagoriciens, ensuite par divers commentateurs de Platon et d'Aristote, tels qu'Hermias, Ammonios. Au vi^e^ siècle, nous y rencontrons encore d'autres commentateurs des mêmes philosophes, Olympiodore, David l'Arménien. Puis, l'école s'éteint, sans que nous puissions dire précisément à quelle date.

Mais c'est à Athènes qu'il faut suivre les destinées du Néoplatonisme, à partir du commencement du v^e^ siècle. Là, en effet, l'enseignement de la doctrine se relève, dès la fin du iv^e^ siècle, avec Nestorios et Plutarque, qui meurt en 431. Celui-ci a pour successeur Syrianos, puis Proclos, le dernier des grands représentants de l'école.

Proclos, né à Constantinople en 410, enseigna à Athènes pendant près de cinquante ans, de 438 environ jusqu'à sa mort, en 485[1]. Comme tous ces derniers néoplatoniciens, c'était un inspiré ; mais à l'inspiration se joignaient en lui une vaste érudition et un véritable don d'organisation. Beaucoup de ses écrits sont perdus. Ceux qui nous restent sont des *Commentaires* sur divers dialogues de Platon, plusieurs traités philosophiques, et six *Hymnes*, débris d'une œuvre poétique très étendue, où le pieux philosophe avait exprimé ses sentiments de dévotion. On lui attribue aussi, mais avec quelque doute, un commentaire sur les *Travaux* d'Hésiode et une *Chrestomathie*. Le rôle de Proclos fut très important dans l'histoire du Néoplatonisme. Sans y rien ajouter, à proprement parler, il le compléta et acheva de l'organiser. Mais son mérite littéraire est médiocre. Visionnaire et dialecticien à la fois, il énonce, avec sécheresse, des idées qui ressemblent à des formules algébriques. C'est une mathématique obscure, et, ce qui est pire, c'est souvent une mathématique bâtie sur le vide.

1. *Œuvres*, éd. V. Cousin, 6 vol., Paris, 1820-1827 et 1864.

En achevant le Néoplatonisme, en l'enfermant dans des cadres rigoureux, Proclos le rendit désormais inerte et incapable de vivre; il en fit une scolastique. Aussi l'école, après lui, ne fait-elle que languir jusqu'à sa complète disparition. Au VI^e^ siècle, nous ne trouvons plus guère, à Athènes comme à Alexandrie, que des commentateurs ou des interprètes. Les plus connus sont Damaskios, auteur des *Doutes et solutions*, Simplicius, à qui nous devons, entre autres ouvrages, un commentaire sur le *Manuel d'Épictète*. En 529, un édit de Justinien ferme l'école d'Athènes. Les philosophes proscrits se retirent en Perse. Ils rentrent, il est vrai, peu après, et la tradition se continue encore entre leurs mains pendant près d'un siècle, mais elle se continue de plus en plus obscurément. Les classes élevées de la société sont rapidement gagnées au christianisme. Une philosophie non chrétienne est devenue impossible dans le monde grec. Ce qui reste du Néoplatonisme s'infiltre et se perd dans la théologie byzantine.

6. La poésie des derniers siècles. — Quintus de Smyrne. — Nonnos et son école. — L'Anthologie. — Avant de quitter la littérature païenne, il nous reste à dire quelques mots de la poésie, qui, durant ces derniers siècles, vit à côté de la sophistique, s'alimente aux mêmes sources, et disparaît enfin avec elle.

Deux genres seulement manifestent encore quelque vitalité après le II^e^ siècle, l'épopée et la poésie lyrique.

L'épopée de ces derniers temps est purement œuvre d'école : elle vit de souvenir et d'imitation. Un poète fort mal connu, Quintus de Smyrne, qu'on rapporte par conjecture au IV^e^ siècle, nous a laissé un poème héroïque intitulé *la Suite d'Homère* (Τὰ μεθ' Ὅμηρον)[1]. Il y raconte, d'après les cycliques et les mythographes, les événements qui suivirent

1. Éd. Lehrs, Paris, 1839, Bibl. Didot, dans le même vol. qu'*Hésiode*; édit. Zimmermann, Leipzig, Bibl. Teubner.

la mort d'Hector jusqu'à la prise de Troie et au départ des Grecs. Son épopée est sage, correcte, bien ordonnée et bien versifiée, mais sans aucune originalité poétique. — Un peu après parut un homme très supérieur, Nonnos, de Panopolis, en Égypte, qui fut presque, au début du v^e^ siècle, un fondateur d'école. Il semble avoir habité Alexandrie. C'est là probablement qu'il composa, vers les débuts du règne de Constantin, une immense épopée mythologique en 48 chants, *les Dionysiaques*[1]. Déjà, au III^e^ siècle, la légende de Bacchus avait été mise en poème épique par un autre Grec d'Égypte, Sotérichos d'Oasis, dans ses *Bassariques*. Nonnos, esprit ambitieux et hyperbolique, en reprenant son sujet, lui prêta une étendue démesurée, qu'il semble avoir prise pour un signe de force et de grandeur. Le motif central, c'est l'expédition fabuleuse de Bacchus contre les Indiens. Autour de ce thème se groupent des épisodes sans nombre. Cette masse de poésie, qui semble aujourd'hui décourageante aux lecteurs les plus intrépides, dénote, chez son auteur, un curieux mélange de qualités rares et de défauts frappants. Nonnos a une réelle force d'invention, une imagination quelquefois vigoureuse, un sens remarquable de la sonorité des vers. Il gâte ces dons de nature par la déclamation bruyante, l'enflure puérile, le mauvais goût. Son style, emphatique et boursouflé, est singulièrement obscur. Sa versification, enchaînée à des règles créées par lui, a quelque chose de monotone et d'apprêté. Devenu chrétien plus tard, Nonnos composa une *Paraphrase* en vers de l'Évangile selon saint Jean. Ce n'est guère qu'un travail de versification.

Tel qu'il était, Nonnos fit école. La réforme qu'il avait introduite dans la versification s'imposa autour de lui. Son influence est sensible chez presque tous les poètes qui l'ont suivi. Nommons ici, sans insister autrement, les principaux

2. Éd. Kœchly, Leipzig, 1857, Bibl. Teubner.

d'entre eux : Tryphiodore[1], dont il nous reste une *Prise d'Ilion*, en sept cents vers environ, œuvre sèche et froide, qui n'a d'autre mérite qu'une certaine élégance de forme ; Colouthos[2], de Lycopolis, en Égypte, à qui nous devons une très courte épopée, fort insignifiante d'ailleurs, sur *l'Enlèvement d'Hélène ;* — Musée enfin[3], auteur du joli poème intitulé *Héro et Léandre*, simple histoire d'amour, en trois cent quarante vers, qui tient à la fois de l'épopée alexandrine et du roman contemporain.

Il faut mettre dans une classe à part les poésies dites orphiques[4], sur lesquelles nous n'avons pas d'ailleurs à nous arrêter longuement. Elles se rattachent toutes à un mouvement d'idées mystiques, connues sous le nom d'orphisme, qui avait commencé dès le VI^e^ siècle avant notre ère, et qui semble avoir duré presque autant que le paganisme, en subissant d'ailleurs des transformations diverses. Quelques-unes de ces poésies ont la forme d'épopées. Telles sont les *Argonautiques*, dites orphiques, qu'on rapporte par conjecture au IV^e^ siècle ; c'est un des poèmes de ce groupe où la tendance orphique est le moins sensible. Telle était aussi une *Théogonie orphique*, aujourd'hui perdue. D'autres sont des hymnes, qu'il est presque impossible de dater, et qui éveillent plus de curiosité par leurs formules obscures que de véritable intérêt littéraire. — Au même genre, sinon au même groupe, on peut rattacher les *Oracles sibyllins*, sur lesquels nous n'avons pas à insister.

La poésie lyrique, sous l'Empire, ne s'était guère manifestée que sous forme d'épigrammes ou de chansons. L'ode proprement dite a bien eu encore, il est vrai, une existence officielle ; mais rien de ce qui en reste ne mérite vraiment

1. Éd. Lehrs, Paris, 1839, Bibl. Didot, dans le même volume qu'Hésiode.
2. Éd. Lehrs, Paris, 1839, Bibl. Didot, même volume qu'Hésiode.
3. Ed. Lehrs, Paris, 1839, *Ibid.* ; éd. Dilthey, Bonn, 1874.
4. Abel, *Orphica*, Leipzig, 1885, Bibl. Schenkl.

d'être signalé. L'*Hymne à Némésis* de Mésomédés, affranchi d'Adrien, et les deux hymnes de Denys d'Alexandrie, poète inconnu, adressés *à la Muse Calliope* et *à Apollon* n'ont de place que dans l'histoire de la musique. L'épigramme et la chanson, au contraire, ont produit des œuvres qui ne sont pas sans valeur. Il y eut certainement en tout temps des épigrammatistes agréables et spirituels, dans cette société éprise du bien dire. Vers la fin de l'hellénisme, nous en trouvons plus que jamais. A la cour d'Arcadius, et surtout un siècle plus tard, dans celle d'Anastase, de Justin, de Justinien, nous les voyons en faveur. Agathias, nommé plus haut comme historien, Makédonios, Paul le Silentiaire, beaucoup d'autres encore, se distinguèrent entre les beaux esprits du VI^e^ siècle. Un choix de leurs œuvres figure aujourd'hui dans l'*Anthologie* dite *Palatine*. On appelle ainsi un recueil d'épigrammes dont le manuscrit unique a autrefois appartenu à la bibliothèque palatine d'Heidelberg. Le noyau en fut constitué au X^e^ siècle par Constantin Céphalas, et complété au XIV^e^ par le moine Planude. Cette anthologie engloba d'autres recueils antérieurs de même nature, la *Couronne* de Méléagre, celle de Philippe, une collection de Straton, le *Cycle* d'Agathias, etc.; elle les a conservés jusqu'à nous. Sous sa forme actuelle, c'est donc un choix de courts morceaux, où nous pouvons étudier une des formes de la littérature mondaine dans l'antiquité.

Le recueil des poèmes dits *Anacréontiques*[1] nous en fait connaître une autre. Nous avons là de brèves chansons qui ont dû être composées pour de joyeuses réunions, car elles célèbrent en général le vin et l'amour. Leur titre vient de ce qu'elles procèdent d'Anacréon par l'esprit et, en quelque mesure, par la forme. La collection qu'elles forment s'est grossie à diverses époques. Dans son ensemble, elle représente toute la période de l'Empire jusqu'au moyen âge byzantin.

1. Bergk, *Poetæ lyrici græci*, t. III. Cf. ci-dessus, p 171.

7. La littérature chrétienne. — Son essor au IVe siècle. — Les diverses productions de l'esprit grec que nous avons passées en revue jusqu'ici, dans la première partie de ce chapitre, nous ont toutes laissé voir les marques d'une extrême décadence. Il semblerait, si on les considérait seules, qu'à partir du IVe siècle la fécondité de la tradition hellénique fût entièrement épuisée. Et cependant il n'en est rien. Car, dans le même temps, le christianisme grec, en se rattachant plus ou moins à cette tradition, produit des œuvres remarquables. Nous devons expliquer cette différence et présenter le tableau sommaire de cette riche floraison, en tant du moins qu'elle se rattache à notre sujet.

Le christianisme, nous l'avons vu, avait d'abord emprunté à la tradition grecque le savoir historique, les idées et les méthodes de la philosophie. Il avait dédaigné l'art à proprement parler, comme indigne de lui. Les choses changèrent tout naturellement, lorsque, d'une part, le fond de sa théologie fut à peu près constitué, et lorsque, d'autre part, il fut reconnu officiellement, c'est-à-dire au IVe siècle. Alors il sortit des auditoires spéciaux et se produisit au grand jour. Ses représentants ne furent plus des maîtres parlant à quelques élèves, comme l'avaient été Clément et Origène, mais des évêques, prêchant la doctrine de l'Église à un public qui comprenait toutes les classes de la société. Ce public, il fallut le séduire, le captiver. Formés dans les écoles profanes, ils y réussirent en appliquant à leur enseignement les préceptes qu'ils y avaient reçus. L'art, qui semblait épuisé dans ces écoles, se rajeunit au sein des églises chrétiennes, parce qu'il eut à faire valoir des idées et des sentiments nouveaux. En outre, les évêques, au IVe siècle, furent appelés par les circonstances à jouer un grand rôle dans le monde. Soit à propos du paganisme, toujours prêt à se relever, soit à propos de l'arianisme, qui faillit déchirer la communauté chrétienne, ils eurent à débattre les plus graves questions avec les empereurs et

leurs représentants. L'éloquence, amollie dans les écoles, retrouva sa force, lorsqu'elle redevint un instrument d'action. Et elle la garda pour des prédications morales telles que celles de Chrysostome, qui étaient, elles aussi, des luttes ardentes, soutenues avec un zèle apostolique au nom d'une doctrine impérieuse. C'est donc par l'éclat de la parole publique surtout que le christianisme grec se fit place dans l'art littéraire. Mais ce ne fut pas par là seulement. Ce qui avait été fait avec gloire méritait d'être raconté. La religion nouvelle eut ses historiens, très inférieurs, il est vrai, à ses controversistes et à ses orateurs, mais pourtant dignes encore de quelque estime. Seulement, rien de tout cela ne dura très longtemps. Ce qu'on pourrait appeler la vertu littéraire du christianisme s'usa assez vite, pour plusieurs raisons : d'abord parce que, les meilleurs pensées une fois exprimées, il fallut bien les répéter, ce qui donna naissance, là comme ailleurs, à une routine banale et médiocre, contraire à toute originalité; ensuite, parce que deux choses destructrices de l'éloquence se développèrent bientôt en Orient : le goût des vaines disputes, des subtilités éristiques sans valeur réelle, et une tendance ascétique ou monachale, qui devait aboutir au mépris de l'art; enfin, parce que la littérature chrétienne, étant condamnée à prendre ses modèles dans les chefs-d'œuvre du paganisme, devait nécessairement décliner à mesure que les esprits se détachaient de l'antiquité.

Ces réflexions nous permettront de mieux comprendre l'évolution des principaux genres que nous avons à considérer sommairement.

8. L'éloquence chrétienne. — Athanase d'Alexandrie. — Allons droit à l'éloquence, sans serrer de trop près la chronologie; car l'éloquence est le titre principal du christianisme grec dans la littérature [1].

1. A consulter :
Villemain, *l'Éloquence chrétienne au* IV^e^ *siècle.*

C'est dans la première moitié du IVe siècle qu'elle se révèle presque subitement. L'occasion immédiate qui lui donna l'essor fut l'arianisme. Préparée par les docteurs du siècle précédent aux questions les plus ardues, la théologie chrétienne est amenée alors, par la controverse d'Arius, à définir son dogme fondamental, celui de la divinité du Christ. Dans cette discussion, les passions entrent en lutte autant que les idées; le monde entier en est remué; il n'est pas surprenant que des hommes supérieurs aient reçu de là un ébranlement moral qui mit en jeu toutes les ressources de leur génie. Le concile de Nicée, qui formule, en 325, le dogme de la consubstantialité, marque une date dans l'histoire littéraire aussi bien que dans l'histoire religieuse.

Le défenseur le plus illustre de l'orthodoxie, au milieu de ces luttes ardentes, fut Athanase d'Alexandrie[2]. Né dans cette ville vers 295, il se donna, tout jeune encore, au service de l'Église. Simple prêtre au concile de Nicée, où il avait accompagné son évêque, il y joue déjà, à trente ans, un rôle de première importance. En 328, il devient lui-même évêque d'Alexandrie. Depuis cette date jusqu'à sa mort en 373, sa vie n'est plus qu'agitation incessante. Mêlé avec passion aux luttes du jour, il en subit les alternatives, triomphant lorsque l'orthodoxie triomphe, renversé et proscrit lorsque l'arianisme prend le dessus. Il est trois fois exilé ou obligé de fuir. Il rentre trois fois dans sa métropole, où il exerce une sorte de royauté, grâce au nombre et à l'enthousiasme de ses partisans. Jamais chef de parti n'a plus payé de sa personne. Sa vie n'a été qu'action et combat.

Il en est de même de son éloquence. Ses principaux écrits, les seuls dont nous ayons à tenir compte ici, sont des apologies ou des attaques plus ou moins passionnées.

2. Édition Migne, *Patrologie grecque*, t. XXV-XXVIII.

Citons le *Discours contre les Gentils*, œuvre de jeunesse, les quatre *Discours contre les Ariens*, composés dans le désert, de 356 à 361, pendant que l'auteur était proscrit, l'*Apologie à l'empereur Constance*, de 357, la *Justification de sa fuite*, probablement de 358, enfin la *Biographie de saint Antoine* et l'*Histoire des Ariens*, qui paraissent dater du même temps.

L'inspiration profonde d'Athanase, c'est une orthodoxie ardente et intransigeante. Au lieu d'étendre la croyance, de l'assouplir et de la varier, il la resserre et la raidit. Son effort tend à constituer une formule si arrêtée, si précise, qu'elle exclura désormais tout jeu de la pensée. En cela, il se rattache plutôt à la tradition du judaïsme qu'à celle de la philosophie grecque. Pourtant sa théologie est en grande partie platonicienne d'origine, et sa dialectique l'est plus encore. Quant à son éloquence, elle procède des meilleures traditions. Athanase est un homme à la parole habile et forte, qui tend toujours à son but. Sans avoir la précision élégante des orateurs attiques, il les rappelle par sa préoccupation du fait à éclaircir ou de l'idée à démontrer. Sa langue est simple, saine, un peu monotone et médiocrement colorée, mais claire et apte à l'action. Par une discrétion louable, elle attire peu l'attention sur elle-même; elle s'efface, elle est toute au service de la pensée. Son principal défaut ne lui est pas particulier; elle l'a en commun avec toute la littérature chrétienne; c'est une langue mélangée et un peu artificielle, où les expressions d'origine biblique se juxtaposent aux expressions d'origine hellénique, sans se fondre complètement avec elles.

9. Les Cappadociens. — Basile, Grégoire de Nazianze, Grégoire de Nysse. — Avec Athanase, l'éloquence chrétienne a déjà toute sa force. Dans la seconde moitié du siècle, elle va y joindre la douceur, la grâce, l'élégance brillante et le charme, avec ceux qu'on nomme les Cappa-

dociens, Basile et Grégoire de Nazianze, auxquels on peut associer, en un rang inférieur, Grégoire de Nysse.

Basile, quelquefois appelé le Grand, naquit à Césarée de Cappadoce, vers 331[1]. Son père, bien que chrétien, était maître de rhétorique ; il reçut de lui ses premières leçons. Plus tard, il se rendit, pour achever ses études, à Constantinople et à Athènes; il y entendit Himérios, en pleine renommée, et Libanios, qui débutait comme sophiste; il y vit en passant le jeune Julien, et s'y lia d'une amitié étroite avec Grégoire de Nazianze, qu'il avait déjà connu dans son pays. De 359 à 364, Basile, revenu en Orient, est tout à l'ascétisme. Il visite la Syrie et l'Égypte, curieux d'observer les formes de la vie monastique. Puis, il l'organise à son tour dans le Pont. En 364, ordonné prêtre par l'évêque de Césarée, il devient son assistant et son conseiller ; en 370, il lui succède. Dès lors, métropolitain de Cappadoce, exarque du Pont, il exerce, pendant huit ans, une souveraineté ardue, au milieu des luttes et des dangers. Tantôt énergique, tantôt habile, il cède ou résiste, selon les circonstances. C'est lui qui, après la mort d'Athanase, en 373, devient vraiment en Orient le soutien de l'orthodoxie. Il meurt, jeune encore, mais épuisé par ses travaux, en 379.

Parmi ses écrits, les plus intéressants pour nous sont ses *Homélies* et ses *Lettres*. De même qu'Athanase, mais à un degré supérieur, Basile est, par tempérament, un orateur; et, comme la nature chez lui était plus riche et plus souple, comme, en outre, l'éducation profane avait été bien plus prolongée, il l'est avec une tout autre variété. Mais, si diverses que soient les formes de sa parole, on y

1. Migne, *Patrol. grecque*, t. XXIX-XXXII.

A consulter :

Bardenhewer, Batiffol, ouv. cités; Fialon, *Étude historique et littéraire sur saint Basile*, 2e éd., Paris, 1869; A. Jahn, *Basilius Platonizans*, Berne, 1839; L. Roux, *Étude sur la prédication de Basile le Grand*, Strasbourg, 1837.

retrouve toujours, comme caractère distinctif, avec l'érudition facile et pourtant choisie, un don propre de persuasion et de séduction, fait de clarté, d'invention ingénieuse et charmante, d'intelligence nette, d'imagination vive, de chaleur d'âme et d'autorité naturelle. Nourri de philosophie grecque, en particulier des doctrines de Platon et de celles de Plotin, il s'en sert sans s'y laisser assujettir, en leur imposant la forme chrétienne, avec une dextérité et une fermeté de sens remarquables. Il a tout ce qui fait le théologien ; et il y joint, dans les matières les plus abstraites, un talent d'expression vraiment hellénique. Mais c'est surtout dans la prédication que se révèlent toutes ses qualités. Son *Hexahéméron*, série de conférences familières sur l'œuvre des six jours d'après la Genèse, a été justement considéré comme un chef-d'œuvre en son genre : si étranges que soient pour nous certaines théories physiques qui y sont énoncées, ces discours ont un charme intime qui ne s'est point dissipé. Il faut rappeler également ici son instruction à des jeunes gens, *Sur la Lecture des auteurs profanes*, œuvre délicate et gracieuse, animée en somme d'un esprit de justice envers l'antiquité, malgré certaines vues étroites. Ses discours moraux découvrent une âme sincère, ardente, généreuse, et, au fond, douce et indulgente dans sa véhémence même. Quant à la collection de ses lettres, il convient de la signaler, tant pour son importance historique que pour sa valeur littéraire.

Ajoutons que le style de Basile, tout en portant la marque de son temps, est d'un maître. Il a les bonnes traditions classiques, et il n'en est pas gêné ; l'imitation, chez lui, est devenue naturelle : elle n'arrête pas l'originalité du génie. Rien dans sa manière n'est artificiel ni frivole. Toute vaine virtuosité lui est étrangère. S'il est séduisant, il est en même temps grave et sincère. Entre les écrivains chrétiens du temps, c'est un des plus simples, et le plus noble pourtant dans sa simplicité.

Grégoire de Nazianze[1] est inséparable de Basile, auquel il fut uni d'une tendre et inaltérable amitié. Ils diffèrent pourtant l'un de l'autre très notablement par le caractère et par le tour d'esprit. Basile était un homme d'action, que la solitude charmait quelquefois, mais qu'elle ne retenait pas; Grégoire était un méditatif, un ami de la retraite et du silence, qui se donna par moments à l'action malgré lui et pour obéir à sa conscience, mais que l'action ne tardait pas à lasser.

Né près de Nazianze, en Cappadoce, vers 338, il fréquenta d'abord les écoles de Césarée, où il connut Basile, puis celles de Palestine, d'Égypte, et enfin d'Athènes, où il acheva de se lier avec lui. Il y apprit, comme lui, à aimer les auteurs classiques, poètes et prosateurs. De retour en Cappadoce, vers l'âge de trente ans, il ne songeait qu'à vivre dans la solitude. Sur les instances de son père, évêque de Nazianze, il reçut toutefois la prêtrise en 361; puis, Basile le fit évêque de Sasima en 371; trois ans plus tard, en 374, il succédait, sur le siège épiscopal de Nazianze, à son père, dont il avait été longtemps coadjuteur. De nouveau, le goût de la retraite le ressaisit au bout d'un an; pendant quatre ans, il vit en solitaire à Séleucie d'Isaurie. Puis, en 379, l'année même de la mort de Basile, une élection inattendue l'appelle à Constantinople, pour tenir tête aux Ariens, qui y prédominaient. Le concile œcuménique de 381 le désigne pour occuper le siège métropolitain. Mais son élection est contestée. Découragé, il se démet la même année, et revient à Nazianze. Il y reste deux ans, réorganise la communauté chrétienne, et, aussitôt après, la remet aux mains d'un nouvel évêque. Lui-même se retire définitivement de la vie active. Ses dernières années se passèrent dans son domaine d'Arianze, où il était né, et où il mourut vers 390.

1. Migne, *Patrol. grecque*, t. XXXV-XXXVIII.

Son œuvre se compose de discours, de lettres et de poésies. Ses discours subsistants sont au nombre de quarante-cinq. Les plus importants sont l'*Apologie pour sa fuite dans le Pont* (probablement écrite en 362), les deux *Discours de flétrissure contre Julien*, composés peu après la mort du prince qui avait voulu restaurer le polythéisme, l'*Éloge funèbre d'Athanase* (373), l'*Éloge funèbre de saint Basile* (379), les cinq *Discours de théologie* (379-381), enfin le *Discours d'adieu*, qu'il prononça en quittant Constantinople. Les *Lettres*, au nombre de 243, appartiennent presque toutes à la période de retraite par laquelle se termine la vie de Grégoire. Elles touchent peu aux événements du temps, mais elles sont intéressantes pour la connaissance intime de l'homme lui-même. Les *Poésies*, également, ont été surtout composées par lui dans la fin de sa vie. Les éditeurs modernes les ont réparties en deux groupes principaux, les *Poèmes théologiques* et les *Poèmes historiques*, les premiers se rapportant, comme leur titre l'indique, aux problèmes religieux agités autour de l'auteur, les seconds à diverses circonstances de sa vie.

Grégoire de Nazianze était avant tout un méditatif, une nature impressionnable et délicate, qui se repliait volontiers sur elle-même. De là le charme de quelques-unes de ses poésies, auxquelles manque trop d'ailleurs le mérite propre de l'expression poétique. Comme poète, malgré sa sincérité aimable, sa sensibilité vive, son imagination agréable, il reste, en somme, médiocre, parce que sa poésie est abstraite et ressemble trop à un discours. En lui, l'orateur seul a une originalité incontestable.

Son éloquence est moins simple que celle de Basile ; mais, plus vibrante, plus sonore, elle a plus d'essor et plus d'éclat. Élève d'Himérios, il a gardé, jusque dans le christianisme, le goût de son maître pour les belles périodes, pour les antithèses, pour les comparaisons ingénieuses et

brillantes. Qu'il en ait conscience ou non, il y a toujours quelque coquetterie dans son art. Il se sert volontiers des figures qui font de l'effet ; il conduit et organise sa phrase en artiste, pour l'oreille en même temps que pour l'intelligence. Le développement ample et facile ne lui déplaît pas, alors même qu'il a plus d'agrément que de solidité. Mais, sous cette forme un peu apprêtée, il y a d'ailleurs une puissance naturelle de génie qu'il est impossible de méconnaître.

Nul n'a été plus sincèrement touché que lui des doctrines et des sentiments dont il s'est fait l'interprète. Chrétien jusqu'au fond de l'âme, avec une sorte d'exaltation, il met, sans le chercher, du lyrisme dans sa dialectique. Le dogme, avec ses abstractions, ne l'effraie pas ; car il est vraiment grec par la finesse subtile de l'esprit, et il a le goût des formules simples, précises, qui renouvellent l'idée en l'éclairant. Mais, parmi ces abstractions, il verse en abondance tout ce qu'il a d'amour dans le cœur et de grâce dans l'imagination. En outre, un élan naturel l'emporte haut et loin. Il excelle dans le développement très large des thèmes les plus simples, où, sur un fond de pensées toujours les mêmes, surgissent en foule des sentiments et des images dont il varie les nuances sans se lasser.

Au-dessous de ces deux grands noms se place celui d'un des frères de Basile, Grégoire, évêque de Nysse[1]. Théologien plus qu'orateur et écrivain, s'il a une importance notable dans l'histoire ecclésiastique, il n'en a qu'une beaucoup moindre dans l'histoire littéraire. Il naquit vers 340, et fut en partie élevé par Basile, son frère, plus âgé que lui d'une dizaine d'années. Celui-ci, en 371, le nomma évêque de Nysse en Cappadoce. Il eut à y lutter énergiquement contre les Ariens, fut même chassé par eux de son siège, puis rétabli en 378. Son rôle grandit dans les années suivantes. Au concile de Constantinople, en 381, il paraît

1. Migne, *Patrologie grecque*, t. XLIV-XLVI.

comme un des théologiens les plus écoutés de l'Orient, et il demeure, sous le règne de Théodose, une autorité en matière d'orthodoxie. Il disparaît ensuite, sans qu'on sache rien de ses dernières années.

Ses écrits, très nombreux, se rapportent surtout à l'exégèse. En outre, nous possédons de lui une cinquantaine de discours, dont quelques-uns traitent du dogme, et la plupart de morale; d'autres sont des panégyriques, entre lesquels il faut mentionner l'*Éloge de Basile* et l'*Éloge de Macrina*, sa sœur. La réputation de Grégoire de Nysse repose surtout sur son œuvre dogmatique. Il est probablement, entre les théologiens de ce temps, le plus philosophe, au sens propre du mot, c'est-à-dire celui qui a eu le plus le goût de la recherche, celui qui pense avec le plus de suite et d'ampleur, et qui est le plus fécond en aperçus variés. Comme orateur, il a, bien plus que Basile et même que Grégoire de Nazianze, les défauts de son temps, sans doute parce que l'éloquence, chez lui, est bien moins spontanée.

10. Jean Chrysostome[1]. — Après Basile et Grégoire de Nazianze, l'éloquence chrétienne n'avait plus de progrès essentiel à réaliser. Et pourtant elle allait grandir encore, grâce à la riche nature d'un homme exceptionnel, à qui ne manquait aucun des dons qui font les orateurs de premier ordre.

Jean, surnommé plus tard Chrysostome (Bouche d'or), naquit à Antioche, vers 345, d'une famille riche et consi-

1. Migne, *Patrologie grecque*, t. XLVII-LXIV; Duebner, *Opera selecta*, t. I, Paris, 1861, Bibl. Didot.

A consulter :

A. Neander, *Der heilige Johannes Chrysostomus und die Kirche*, Berlin, 1821, 3e éd., 1858; Aug. Thierry, *Saint Jean Chrysostome et l'Impératrice Eudoxie*, Paris, 2e éd. 1874; A. Puech, *Saint Jean Chrysostome et les Mœurs de son temps*, Paris, 1891; du même, *Saint Jean Chrysostome*, Paris, Lecoffre, 1899.

dérée. Élevé par sa mère, il fut envoyé aux écoles de sa ville natale. Il y apprit la philosophie et la rhétorique, celle-ci auprès de Libanios, qui était alors le maître le plus renommé de l'Orient. Jeune encore, après quelques succès au barreau et dans le monde, il fut gagné à l'ascétisme. Il étudia la théologie auprès des maîtres d'Antioche, notamment auprès de Diodore, puis vécut quelques années dans la retraite. Rappelé à Antioche, en 381, il fut ordonné prêtre en 386 ; et depuis lors, pendant dix ans, collaborateur zélé de l'évêque Flavien, il remplit dans sa ville natale, avec un succès constant, le ministère de la parole. C'est dans cette période, en 387, lors de la sédition qui exposa Antioche à la colère de Théodose, qu'il eut à prononcer ses plus célèbres discours. En 397, sa renommée s'étant répandue au loin, Eutrope, qui gouvernait alors le faible Arcadius, le fit élire au siège métropolitain de Constantinople. C'était le jeter au milieu de difficultés où il devait se perdre. Sa nature ardente jusqu'à l'imprudence, son intransigeance naïve et généreuse, sa sincérité et son éloquence même l'y mirent en conflit avec une partie du haut clergé, et bientôt avec la cour. Une opposition violente s'organisa à l'instigation du métropolitain d'Alexandrie, Théophile, soutenu par l'impératrice Eudoxie. Jean, dénoncé, accusé, trahi, fut déposé en 403 par un synode d'évêques, ses ennemis, dans le conciliabule du Chêne, tenu dans un domaine de ce nom, près de Chalcédoine. Arcadius l'exila. Mais, presque aussitôt, effrayé des dispositions du peuple, troublé d'ailleurs par un tremblement de terre, il le rappela. L'exilé rentra en triomphe; mais sa victoire fut de courte durée. Quelques mois après, dans cette même année 403, un conflit violent éclatait de nouveau entre lui et la cour. Vers le milieu de 404, il était enlevé par la force et conduit en exil, cette fois définitivement. Pendant trois ans, on le traîna à travers l'Asie-Mineure. Enfin, en 407, épuisé de fatigues et de souffrances, mais non vaincu

ni découragé, il mourait, toujours prisonnier, à Comana en Cappadoce.

La collection de ses écrits est considérable. Elle comprend des traités, des discours et des lettres; nous ne pouvons en donner ici qu'un aperçu.

Ses traités les plus célèbres sont les trois livres *Contre les Adversaires de la vie monastique*, composés vers 375, les discours de consolation *A Stagyre*, les six livres *Sur le Sacerdoce*, publiés en 381 et considérés à bon droit comme une de ses plus belles œuvres, enfin les curieux opuscules qu'il écrivit à Constantinople sur divers points de discipline ecclésiastique. — Les discours proprement dits sont des *Homélies*, en nombre considérable, où il commente des textes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et quelques sermons relatifs à divers événements du temps, tels que ceux *Sur les Statues* prononcés à Antioche, après la sédition, et ceux qu'il donna au peuple de Constantinople *Sur Eutrope* en 398, *Avant son départ pour l'exil* en 403 et *Après son retour*, quelques semaines plus tard. Ses *Lettres*, au nombre de deux cent trente-huit, appartiennent presque toutes à la période de l'exil. Elles montrent sous le plus noble aspect le caractère de l'exilé, aussi incapable de faiblesse que de haine,

Dans cette œuvre immense, Chrysostome a fait assez peu de théologie proprement dite, mais beaucoup de morale. C'est comme moraliste et comme orateur qu'il appartient à l'histoire littéraire.

Ce qui frappe d'abord dans son éloquence, c'est la vive représentation des mœurs et des choses du temps. Aucun orateur chrétien n'a été autant que lui en contact incessant avec la réalité vivante. A Antioche comme à Constantinople, il n'a pas cessé un seul jour de chercher, d'un regard obstiné, tout ce qui pouvait faire obstacle à la sanctification qu'il avait en vue, soit dans l'individu, soit dans la famille, soit dans la société. Et comme sa franchise éga-

lait sa clairvoyance, il a dit, avec la liberté d'un apôtre, ce qu'il avait découvert avec le zèle d'un censeur. Il en résulte que presque toute la société du temps revit dans ses peintures. Nous y voyons ses vices généraux sous la forme qu'ils prenaient en Orient, le goût des plaisirs, la passion des jeux et des spectacles, l'amour du luxe, l'égoïsme de la richesse; nous y relevons aussi, avec non moins d'intérêt, des traits plus particuliers, la frivolité des auditoires religieux, le laisser-aller de certains membres du clergé, les sollicitations et les intrigues des femmes, les propos malveillants qui circulaient jusque dans la communauté chrétienne. Hardies et variées, ces peintures semblent d'ailleurs des peintures fidèles. Il n'y a chez l'orateur ni goût de l'hyperbole dans l'expression, ni recherche de l'esprit. Tout ce qu'il dit est précis : il prend à témoin ses auditeurs; il leur met sous les yeux des choses qu'ils doivent reconnaître.

Mais le moraliste qui est en lui ne se contente pas de décrire, il raisonne; et cela, avec une clairvoyance logique, qui ne se laisse ni embarrasser ni tromper. Ses discussions sont aussi serrées que ses descriptions sont précises et frappantes. Il devine les prétextes, il les dégage, il leur donne toute leur force, afin de les réfuter plus complètement. Cette chasse aux mauvaises raisons est pour lui une occasion de découvrir à chaque instant des aspects nouveaux du sujet. Quand il prend corps à corps une habitude enracinée, il ne la quitte pas avant qu'il n'en ait montré toutes les faces et signalé toutes les conséquences. Tout ce qu'il dit est d'ailleurs si simple qu'il semble n'avoir besoin, pour le dire, que de bon sens et de bonne foi. Qu'on y regarde pourtant de près : on verra ce qu'il y a, dans ce bon sens et cette bonne foi, d'expérience fine, de clairvoyance, de prudence avisée, et combien ses aperçus sont liés entre eux. Il est vrai, qu'au fond, la morale de Chrysostome est souvent intransigeante et même étroite. Mais, avec ses exa-

gérations d'ascétisme, elle représente un idéal qui a exercé une influence profonde en son temps et au delà, et cet idéal, on ne peut nier, à tout le moins, qu'il ne procède d'une âme peu commune.

Par son éloquence, en tout cas, elle s'impose à l'admiration. Chez bien peu d'hommes, la faculté oratoire s'est montrée aussi spontanée et aussi puissante que chez Chrysostome ; et, chez peu d'hommes aussi, elle a été mieux cultivée. L'éducation s'est ajoutée en lui à la nature, et elle a fait passer dans son art les meilleurs éléments de la tradition classique.

Ses discours sont tous remarquables par l'argumentation. Comme tous les grands orateurs, Chrysostome est un homme qui a le besoin et la passion de prouver. La dialectique est en quelque sorte l'exercice naturel de son esprit. On peut trouver même qu'il en abuse parfois, avec une sorte d'ostentation inconsciente de ses ressources, où se trahit l'influence de la sophistique. Mais cela est exceptionnel. Ordinairement, les arguments sont de bon aloi, fondés soit sur les croyances de l'orateur et de son public, soit sur l'expérience et la raison, et ils surgissent avec une abondance extraordinaire. Chaque point important est touché ; et la démonstration marche d'une belle allure par des routes simples et droites. Chemin faisant, elle fait apparaître bien des qualités vives et originales. Chrysostome est celui des prédicateurs chrétiens qui a le plus complètement libéré l'homélie des habitudes didactiques. Chez lui, elle est devenue une allocution vivante, tantôt grave, élevée, vraiment éloquente, tantôt familière et spirituelle. Avec une liberté charmante, elle passe du ton du lyrisme à celui de la causerie. Ici, c'est une satire où abondent les traits piquants et malicieux, même les moqueries ; là, elle ressemble à un entretien tout intime. Cette trame de démonstration, l'imagination et le sentiment la pénètrent et la colorent de mille manières. Et ce qu'il faut dire surtout

à la louange de cette éloquence, c'est qu'un amour vraiment chrétien l'échauffe dans toutes ses parties.

Toutefois l'impression dernière que laisse l'éloquence de Chrysostome est plutôt, il faut bien l'avouer, celle d'une admirable improvisation que d'un art achevé ; et c'est par là principalement qu'il diffère des grands classiques. Son style, clair, animé, fin et coloré, élégant, riche en images et en traits, a une tendance à la diffusion. La facilité de l'invention verbale rend l'orateur trop peu exigeant pour lui-même : en variant l'expression, il croit varier la pensée, et en réalité, il se borne à la répéter. Sa composition ressemble à son style. Il évite la confusion, parce que son esprit est naturellement clair et ordonné ; mais l'ordre dont il se contente n'est souvent que superficiel et comporte une extrême liberté dans le détail. Ces défauts, d'ailleurs, ne doivent pas être trop regrettés. Si Chrysostome avait eu des scrupules d'art plus raffinés, il aurait eu sans doute, étant donné le goût du temps, moins de naturel et de sincérité. Tel qu'il est, on peut le considérer, avec Villemain, comme « le plus beau génie de la société nouvelle entée sur l'ancien monde. Il est par excellence le Grec devenu chrétien ».

11. Fin de l'éloquence religieuse. — On est vraiment surpris, qu'après ce grand éclat, l'éloquence religieuse soit tombée si vite. Nous en avons donné plus haut les principales raisons. Après le IV^e^ siècle, la prédication chrétienne, bien loin d'être délaissée, est, au contraire, pratiquée plus que jamais, dans toute l'étendue de l'Empire. Mais elle a désormais ses thèmes tout faits, ses lieux communs ; l'invention originale s'y affaiblit chaque jour ; et, en même temps, la décadence des études classiques est cause que l'art y est de plus en plus négligé. Nous n'avons pas à raconter ici en détail l'histoire de cette décadence. Au V^e^ siècle, on cite encore quelques noms de prédicateurs renommés. Mentionnons au moins Cyrille d'Alexandrie et Théodoret.

Mais Cyrille est surtout connu comme controversiste et Théodoret comme historien ; mieux vaudra les considérer un instant sous cet aspect. Au delà, l'éloquence religieuse disparaît du monde grec.

12. Autres écrivains chrétiens. Apologistes, docteurs, historiens. — Si nous avons mis ce genre à part et si nous lui avons donné la principale importance dans notre exposé, c'est qu'il est incontestablement celui où l'art littéraire de la Grèce a le plus fait sentir son influence au sein du christianisme. Les autres genres sont bien moins aisés à détacher de l'histoire des dogmes et de celle des événements, et l'art proprement dit n'y a eu qu'une bien moindre place. Nous n'en donnerons donc ici qu'un aperçu sommaire.

Il nous faut revenir en arrière pour reprendre, au commencement du IVe siècle, la série des apologistes, et pour y voir débuter celle des historiens du christianisme. Les deux séries d'ailleurs se rencontrent alors et se confondent dans un homme, Eusèbe de Césarée[1].

Né en Palestine vers 265, disciple dévoué du savant Pamphile, dont il prit le nom (Εὐσέβιος Παμφίλου, fils spirituel de Pamphile), Eusèbe fut évêque de Césarée de Palestine, depuis 313 jusqu'à sa mort en 340. A ce titre, il se trouva mêlé, un peu malgré lui, aux disputes religieuses de son temps. C'était par nature un savant bien plus qu'un homme d'action.

Bien que ses recherches relatives à la chronologie n'appartiennent guère à la littérature, elles y touchent du moins par le profit que celle-ci peut en tirer. Sa grande œuvre en ce genre est sa *Chronique* ou chronologie générale, fondée sur le rapprochement des dates de l'histoire juive et de l'histoire païenne. Quelques fragments seule-

1. Migne, *Patrol. grecque*, t. XIX-XXIV ; Dindorf, *Historia ecclesiastica, Præparatio evangelica, Demonstratio evangelica*, 4 vol., Leipzig, 1867-1871, Bibl. Teubner ; Edit. de l'Acad. de Berlin, en cours de publication.

ment en sont venus jusqu'à nous dans l'original grec ; mais l'ouvrage nous est connu en son entier soit par une traduction arménienne, soit par la traduction latine de saint Jérôme, qui a, en outre, continué la chronique de 325 à 379. C'est un des fondements sur lequel repose encore notre connaissance des dates pour une notable partie de l'histoire grecque et romaine.

Eusèbe a fait davantage œuvre d'historien, au sens littéraire du mot, dans son *Histoire de l'Église*, que nous possédons encore. Il y a embrassé, en dix livres, l'histoire complète du christianisme, depuis sa naissance jusqu'en 323, date de la victoire de Constantin sur Licinius. A vrai dire, l'ouvrage, au point de vue de l'art, est fort médiocre. Nous n'y trouvons ni représentation dramatique des événements, ni étude du mouvement et du progrès des idées, ni peinture vivante des personnages. Le récit est sec et peu cohérent. Mais, enfin, il y avait là quelque chose de nouveau, l'idée même de considérer le christianisme comme matière d'histoire, et cela seul suffit à donner à cet essai un mérite qui n'est pas purement documentaire. Il a valu, non sans raison, à Eusèbe le titre de Père de l'histoire ecclésiastique.

Nous ne dirons rien de ses nombreux écrits d'exégèse, dont il nous reste peu de chose. Mais il faut signaler son œuvre apologétique. Elle est représentée pour nous par deux ouvrages importants et bien conservés, la *Préparation à l'Évangile*, en quinze livres, et la *Démonstration de l'Évangile*, en vingt livres. Là, non plus, Eusèbe ne se montre ni écrivain ni dialecticien remarquable. Le tissu même de son commentaire se compose surtout de morceaux empruntés tant aux écrivains anciens qu'aux Livres Saints. Ces immenses assemblages d'extraits tiennent plus de la compilation que de la démonstration. L'auteur, d'ailleurs, y fait preuve de fort peu de critique. Toutefois son œuvre dépasse celle des apologistes antérieurs par l'ampleur

des vues et aussi par une certaine compréhension des choses de l'hellénisme, plus large et plus sereine, qui atteste l'influence des docteurs d'Alexandrie.

Après Eusèbe, l'histoire ecclésiastique demeure délaissée pendant assez longtemps. L'apologie et la controverse, au contraire, prennent une importance de plus en plus grande. Mais, au IVe siècle, elles se produisent surtout sous la forme oratoire, dans les écrits des hommes dont nous avons parlé plus haut. Les autres n'intéressent guère la littérature. Mentionnons toutefois Cyrille de Jérusalem (de 315 à 386 environ) pour ses *Catéchèses*, et surtout les deux représentants de l'école exégétique d'Antioche, Diodore de Tarse (mort en 394), et son disciple, Théodore de Mopsueste (de 350 environ à 428). L'école d'Antioche s'oppose dans l'exégèse à l'école d'Alexandrie. Contre l'interprétation allégorique que soutenait celle-ci, elle revendique les droits de l'interprétation historique, et, en tout, elle manifeste, dans les choses de la foi, une curieuse tendance rationaliste, qui finit même par la mettre en conflit avec l'orthodoxie. Son dernier représentant au IVe siècle est Épiphane, ennemi déclaré de l'origénisme, et auteurs de nombreux ouvrages, parmi lesquels il faut citer le *Traité contre les hérésies* comme un des livres à consulter pour l'histoire de la philosophie grecque.

Au Ve siècle, l'historiographie chrétienne reprend faveur, mais sans produire d'œuvres de grande valeur. L'œuvre ébauchée par Eusèbe ne fait pas de progrès entre les mains de ses successeurs. Narrateurs honnêtes, estimables, assez bien informés, écrivains médiocres, ils ne sont pas plus philosophes que lui. Les grandes choses leur échappent. Ils ne voient ni les causes profondes ni les conséquences lointaines. Tout se réduit pour eux à une série de détails, à des questions de dogme ou de discipline, dont ils ne voient pas même, en général, toute la valeur, à des faits sans portée, à la prédominance de certains hommes ou de cer-

tains partis. Les plus connus sont, au ve siècle : Socrate, dont l'*Histoire ecclésiastique*, continuant celle d'Eusèbe, va jusqu'à 439[1]; Sozomène, un peu plus jeune que Socrate, auteur d'un ouvrage de même titre, qui embrasse à peu près la même période[2]; enfin, Théodoret, évêque de Cyr, déjà signalé comme orateur[3]. Son *Histoire ecclésiastique*, composée vers 450, traite les mêmes faits que les ouvrages de Socrate et de Sozomène; mais elle semble indépendante de l'une et de l'autre. Au vie siècle, parmi des chroniqueurs sans importance, il n'y a plus qu'un nom à citer, celui d'Évagrios, d'Épiphanie en Syrie (de 536 à 600 environ). Homme politique, mais dévoué au christianisme, il a voulu continuer l'œuvre de ses prédécesseurs en composant, lui aussi, une *Histoire ecclésiastique*, qui va de 431 à 594; c'est peut-être le premier par le mérite de ces historiens de second ordre. Il clôt d'ailleurs cette courte liste. Après lui, ce genre, qui n'avait jamais eu très grand éclat, se perd dans la chronique sèche et insignifiante.

L'exégèse et la controverse, qui faisaient appel à des qualités d'esprit plus vigoureuses, se soutinrent mieux dans cette dernière période. Au ve siècle, elles sont encore représentées par deux hommes de valeur, que nous avons déjà nommés l'un et l'autre, Cyrille d'Alexandrie et Théodoret de Cyr. — Cyrille, évêque d'Alexandrie de 412 à 444, est un des hommes qui se sont mêlés le plus passionnément aux disputes religieuses de son temps[4]. Il a joué, au ve siècle, en face du Nestorianisme, un rôle qui rappelle de près celui qu'Athanase, au ive siècle, avait joué à l'égard

1. Migne, *Patrologie grecque*, t. LXVII; Hussey, *Socrates scolasticus*, 3 vol., Oxford, 1853.
2. Migne, *Patrologie grecque*, t. LXVII; Hussey, 3 vol., Oxford, 1860.
3. Migne, *Patrologie grecque*, t. LXXX-LXXXIV; Sirmond et Garnier, *B. Theodoreti opera omnia*, 5 vol., Paris, 1642-1684.
4. Migne, *Patrologie grecque*, t. LXVIII-LXXVII.

de l'Arianisme. Mais ses écrits, très nombreux, ont plus d'intérêt théologique que de valeur littéraire. Distinguons seulement sa *Défense du christianisme contre Julien :* il nous en reste un tiers, formé de dix livres. C'est une œuvre d'argumentation violente et quelquefois injurieuse, mais serrée, savante, toujours ingénieuse, alors même qu'elle élude l'attaque, et loyale, malgré des idées préconçues, en ce qu'elle n'affaiblit pas les objections pour en triompher. Elle a permis de restituer en partie le livre qu'elle se proposait de combattre. — Théodoret, évêque de Cyr (Kyrrhos dans la Syrie du Nord) de 423 à 458, est le dernier des grands docteurs de l'Église d'Orient[1]. Disciple de l'école d'Antioche, il en eut les tendances, signalées ci-dessus. Nous l'avons mis à son rang parmi les orateurs et les historiens ecclésiastiques. Mais sa réputation est attachée surtout à ses écrits apologétiques et exégétiques. Nous mentionnerons seulement, dans ce groupe, sa *Démonstration de la vérité chrétienne d'après la philosophie hellénique* (intitulée aussi *Thérapeutique des maladies helléniques*), où il compare les vues des écoles grecques et celles du christianisme sur les principales questions de la philosophie. Ni là, ni ailleurs, il ne s'est montré penseur original ni créateur à aucun degré. Son mérite consiste principalement à exposer avec méthode et clarté des idées traditionnelles.

La théologie grecque a vécu ainsi, sans se renouveler, à travers les VI^e^, VII^e^ et VIII^e^ siècles ; elle aboutit à l'œuvre de Jean de Damas (VIII^e^ siècle), intitulé *Source de la connaissance*, qui, en résumant, au point de vue de l'orthodoxie, le savoir doctrinal et philosophique approprié aux besoins du temps, fit disparaître jusqu'au besoin de l'augmenter. C'est le terme où vient expirer l'effort suprême de la pensée hellénique.

12. Conclusion. — La littérature, qui avait commencé, dans la Grèce primitive, avec les prédécesseurs mal connus

1. Pour la bibliographie, voyez p. 824, n° 3.

d'Homère, vient donc s'achever dans les cloîtres d'Orient, vers le temps où Héraclius prend parti pour les Monothélites et laisse démembrer son empire par les Arabes. C'est en effet entre les mains du clergé que tout ce qui reste de littérature est à peu près concentré à partir du VII^e^ siècle. Aucune forme de pensée ne subsiste qui ne soit marquée des préoccupations ecclésiastiques. Par suite, tout le mouvement des esprits est circonscrit dans des disputes d'orthodoxie. Plus de recherche, plus d'essor libre d'imagination, plus de philosophie ni d'éloquence. L'hellénisme a cessé d'exister, et le byzantinisme lui succède.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les chiffres renvoient aux pages. — Les titres d'ouvrages sont en italiques.

A

Académie ancienne, 488; moyenne et nouvelle, 615.
Achéos d'Erétrie, 328.
Achille Tatios, 775.
Acteurs tragiques, 254.
Acusilaos d'Argos, 231.
Adrien de Tyr, 758
Ægimios (*l'*), 115.
Aèdes, 15.
Africanus (Julius), 788.
Agatharchide, 635
Agathias, historien, 798; son *Anthologie*, 805
Agathon, 328.
Alcée, 164.
Alcidamas, 539 (note 1).
Alciphron, 769.
Alcman, 180.
Alexamène de Teos, 479.
Alexandre d'Étolie, 646.
Alexandre Polyhistor, 690.
Alexis, 579.
Amazonie (*l'*), poème épique, 75.
Ammonios, commentateur de Platon, 801.
Ammonios Saccas, 780.
Amyntas, 626.
Anacréon, 173. — Poèmes anacréontiques, 177 et 805.
Anaxagore, 222; 225.
Anaximandre, 221; 223.
Anaximène, 221; 223.
Andocide, 514.
Annibal, 625.
Anthologie palatine, 805.
Antigone de Caryste, 635.
Antimaque de Colophon, 599; 602.
Antiochos de Syracuse, 235.
Antipater de Thessalonique, 718.
Antiphane, 578.
Antiphile, 718.
Antiphon, 417.
Antisthène, 453.
Antonius Liberalis, 754.
Anyté, 648.
Apharée, 330.
Aphthonios, 795.
Apion, 704.
Apocryphes pythagoriciens, 708.
Apollodore, mythographe, 696; la « Bibliothèque » dite « d'Apollodore », 754.
Apollodore de Carystе, 785
Apollodore de Pergame et les « Apollodoréens », 711.
Apollonios de Rhodes, 607.
Apollonios, fils de Molon, 693.
Apollonios Dyscole, 776.
Apollonios, lexicographe, 711.
Appien, 747.
Apsinès, 777.
Aratos de Sicyone, historien, 625.
Aratos de Soles, poète, 668.
Arcésilas, 615.
Archias, 675.
Archiloque, 136.
Archimède, 639.
Arctinos de Milet, 79.

Arétæos de Cappadoce, 779.
Arion, 185.
Aristarque de Samos, astronome, 639.
Aristarque de Samothrace, critique, 637.
Aristarque de Tégée, poète dramatique, 328.
Aristée de Proconnèse, 218.
Aristénète, 795.
Aristias, 247.
Aristide (Ælius), 759.
Aristide de Milet, 640.
Aristippe de Cyrène, 453.
Aristobule, historien d'Alexandre, 628.
Aristobule, Juif hellénisant, 641.
Ariston, 785.
Aristonicos, 711.
Aristophane, 361.
Aristophane de Byzance, critique, 637.
Aristote, 490.
Aristoxène de Tarente, 635; 638.
Arrien, 745.
Artémidore d'Ephèse, 690; 778.
Asclépiade de Samos, 647.
Asios de Samos, 117.
Astronomie (*l'*) *hésiodique*, 105.
Astydamas l'Ancien, 330; le Jeune, *ibid.*
Athanase, 807.
Athénagoras, 785.
Athénée, 777.
Atthide (*l'*), poème, 75.
Atthides (*les*), chroniques, 450; 626.
Atticistes, 776.
Atticus (Hérode), 758.

B

Babrius, 772.
Bacchylide, 210.
Basile (saint), 810.
Batrachomyomachie (*la*), 83.
Bémarchios, 796.
Bérose, 627.
Béton, 626.
Bion le Borysthénite, 607.
Bion, poète bucolique, 663.
Bouclier d'Héraclès, 116.
Bougonie (*la*), 117.

C

Cadmos de Milet, 231.
Callimaque, 636; 665 et suiv.
Callinos, 135.
Callisthène, 628.
Callistrate, 771.
Carkinos de Naupacte, poète épique, 117.
Carkinos, poète tragique, 329.
Carnéade, 615.
Castor de Rhodes, 690.
Catalogue des femmes, 113.
Cébès (*Tableau* de), 708.
Cécilius de Calacté, 716.
Chaméléon, 635.
Charès, 628.
Chariton de Lampsaque, 775.
Charon de Lampsaque, 234.
Chérémon, 330.
Chersias d'Orchomène, 117.
Chionidès, 345.
Chiron (*Préceptes* de), 105.
Chœrilos, poète épique, 604.
Chœrilos, poète tragique, 245.
Chœurs de satyres, 339; tragiques, 262; comiques, 350 et 357.
Chorikios, 795.
Chorizontes, 69 (note 1).
Chrysippe, 608.
Chrysostome (Dion), 726.
Chrysostome (Jean), 815.
Chrysothémis, 6.
Cléanthe, 608.
Clément d'Alexandrie, 786.
Clitodème, 450.
Colouthos, 804.
Comédie : ses origines, 332; comédie mégarienne, 335; sicilienne, 336; comédie ancienne à Athènes : débuts, 343; organisation, 349; disparition, 382; comédie moyenne et comédie nouvelle, 572 et suiv.
Cômos, 334.
Concours tragiques au v^e^ s., 249; comiques, 344.
Contes milésiens, 640.
Corinne, 214.
Corinthiaques d'Eumélos, 117.
Cornutus, 708.
Crantor, 489.

Crateros, 626.
Cratès, poète comique, 348.
Cratès, platonicien, 489.
Cratès, cynique, 600; 607.
Cratès de Mallos, critique, 637.
Cratinos, 345.
Créophyliens, 21.
Crinagoras, 718.
Critias : ses tragédies, 328; ses élégies, 599.
Ctésias, 399.
Cycle épique, 71.
Cypriens (*Chants*), 80.
Cyrille d'Alexandrie, 820; ses écrits de controverse, 824.
Cyrille de Jérusalem, 823.

D

Dactyles (*les*) *de l'Ida*, 116.
Damaskios, 802.
Danaïde (*la*), poème épique, 75.
David l'Arménien, 801.
Démade, 541.
Démétrios de Phalère, 571.
Démétrios de Skepsis, 626.
Démocharès, 629.
Démocrite, 400.
Démosthène, 542.
Denys d'Halicarnasse, 711.
Denys le Périégète, 772.
Denys de Thrace, 691.
Descente (*la*) *de Thésée aux Enfers*, 116.
Dicéarque, 627; 633.
Didactique (poésie), 87.
Didyme (Chalcentère), 691.
Didymos (Aréios), 708.
Dikélistes (les), 335.
Dinarque, 570.
Diodore de Sicile, 696.
Diodore de Tarse, 823.
Diodote d'Erythrée, 626.
Diogène (Antonius), 774.
Diogène d'Apollonie, 222; 225.
Diogène le Cynique, 607.
Diogène Laërce, 754.
Diognète, 626.
Dion Cassius, 749.
Dion Chrysostome, 726.
Dioscoride, 779.
Diphile de Sinope, 585.
Dithyrambe : primitif, 132; d'Arion, 185; en rapport avec les origines de la tragédie, 240; au VI^e^ et au IV^e^ s., 592.
Divination (*la*) *par les oiseaux*, poème, 105.
Diyllos, 629.
Douris de Samos, 629.
Drame satyrique, 246.

E

Ecole (théologique) d'Alexandrie, 823. Cf. Clément, Origène.
Ecole (théologique) d'Antioche, 823.
Ecriture : origines, 217.
Eées (*les*), 115.
Elégie : étymologie et origine, 130; au VI^e^ s., 134; au V^e^ s., 598; dans la période alexandrine, 645.
Elien, 771.
Empédocle, 222; 229.
Encomion (*l'*) lyrique, 191.
Enée le Tacticien, 450.
Ephore, 447.
Epicharme, 336.
Epictète, 722.
Epicure, 611.
Epigène de Sicyone, 241.
Epigones (*les*), poème cyclique, 79.
Epigramme : homérique, 83; au VI^e^ s., 157; alexandrine, 647.
Epiménide, 218.
Epinicie : créé par Simonide, 197. Cf. Pindare, Bacchylide.
Epiphane, 823.
Epopée (cf. Homère, Hésiode, Cycle) : au V^e^ et au IV^e^ s., 601; alexandrine, 667; 669; 675; à la fin de l'Empire, 802.
Erasistrate, 639.
Eratosthène, 634; 675; 676.
Erinna, 173 (note 3).
Eschine le Socratique, 454.
Eschine l'orateur, 559.
Eschyle, 264.
Esope, 219.
Ethiopide (*l'*), 79.
Etienne de Byzance, 798.
Euclide de Mégare, philosophe, 453.
Euclide, géomètre, 638.

Eudème, 507.
Euganmon de Cyrène, 81.
Eumélos de Corinthe, 117.
Eumène de Cardie, 626.
Eumolpe, 6.
Eunape, 796.
Euphorion, fils d'Eschyle, 328.
Euphorion de Chalcis, 675.
Eupolis, 381.
Euripide, 305.
Europie (*l'*), 117.
Eusèbe, 821.
Evagrios, 824.
Evénos de Paros, 599.
Evhémère de Messine, 640.

F

Favorinus d'Arles, 743.

G

Galien, 779.
Gorgias, 410; 414.
Grégoire de Nazianze, 812.
Grégoire de Nysse, 814.

H

Harpocration, 777.
Hécatée d'Abdère, 640.
Hécatée de Milet, 232.
Hédylos, 648.
Hégémon de Thasos, 600.
Hégésias de Magnésie, 624.
Hégias, 80.
Héliodore, métricien, 711.
Héliodore, romancier, 775.
Hellanicos, 234.
Heracléide (*l'*), épopée anonyme, 75. Cf. Pisandre, Panyasis.
L'Héraclée de Kinéthon, 117.
Héraclide de Pont, 635.
Héraclite, 221; 223.
Hermésianax, 646.
Hermias, 801.
Hermippos, 600.
Hermogène, 777.
Hérodas, 650.
Herode Atticus, 758.
Herodien, grammairien, 776.
Herodien, historien, 792.
Herodote, 380.
Héron d'Alexandrie, 691.
Hérondas : cf. Hérodas.
Hésiode, 90.
Hésychios, 795.
Hiéroclès, 801.
Hiéronyme de Cardie, 629.
Hiérophile, 639.
Himérios, 790.
Hipparque de Nicée, 690
Hippias d'Elis, 417.
Hippocrate, 402.
Hippolyte, 788.
Hipponax, 158.
Histoire : origines, 217. Cf. Logographes, Hérodote, Thucydide, etc.
Homère : sa personne, 14; *l'Iliade* et *l'Odyssée*, 26 et suiv. Cf. Cycle, Epigramme. Epopée, Hymne.
Homérides, 21.
Hyménée, 9; 132. Cf. Sappho.
Hymne : primitif, 8; homérique, 82; lyrique de Stésichore, 186.
Hypéride, 564.
Hyporchème, 132. Cf. Thalétas.

I

Iambe : origines, 130; au VI^e^ s., 134; scazon : cf. Hipponax Hérodas.
Ibycos, 191.
Idoménée de Lampsaque, 627.
Iliade, 27.
Iliade (*Petite*), 80.
Iliaques (tables), 73.
Ion de Chios : tragédies, 328; écrits en prose, 398.
Iophon, 328.
Irenée, 785.
Isée, orateur attique, 526.
Isée, sophiste du II^e^ s. ap. J.-C. 758.
Isocrate, 528.
Istros, 626.

J

Jamblique, néoplatonicien, 799
Jamblique, romancier, 775.
Jean de Damas, 825.
Jeux (Hymnes) homériques, 85
Joseph (Flavius), 705.

Juba, 704.
Julien, 793.
Justin, 785.

K

Kinésias, 595.
Kinéthon de Lacédémone, 117.

L

Lamproclès d'Athènes, 214.
Lasos d'Hermioné, 214.
Laurentius Lydus (Jean), 798.
Léonidas de Tarente, 648.
Leschès, 79.
Leucippe, 222.
Libanios, 791.
Linos, 5; 218.
Logographes (historiens), 230.
Logographes (orateurs), 519.
Lollianos, 758.
Longin, 778.
Longus, 775.
Lucien, 761.
Lycée, 507.
Lycophron, 673.
Lycurgue, orateur, 568.
Lyrisme : caractères généraux, 119; genres principaux, 127.
Lysias, 516.

M

Magnès, 345.
Makédonios, 805.
Malalas, 798.
Malchos, 797.
Manéthon, 627.
Marc-Aurèle, 743.
Margitès (*le*), 83.
Maxime de Tyr, 760.
Mégasthène, 633.
Mélampodie (*la*), 116.
Mélanippide, 595.
Mélanthios, 328.
Méléagre de Gadara, 676.
Mélique (poésie) : au VII^e et au VI^e s., 159; au V^e et au IV^e s., 592.
Mélissos, 228.
Ménandre, historien, 798.
Ménandre, poète comique, 586.
Ménandre, rhéteur, 777.
Ménéclès, 693.
Ménippe de Gadara, 607; *Ménippées*, ibid.
Mésomédès, 805.
Méson, 336.
Méthodios, 788.
Miltiade, 785.
Mime sicilien, 341. Cf. HÉRODAS.
Mime (un) anonyme, 650.
Mimnerme, 144.
Myniade (*la*), 75.
Moderatus de Gadès, 708.
Molon, 693.
Morsimos, 328.
Moschion, 328.
Moschos, 664.
Musée le Thrace, 6; 218.
Musée, poète de la période romaine, 804.
Musée (le) d'Alexandrie, 619.
Musonius Rufus, 709.
Myllos, 336.
Mystique (poésie), 218.

N

Naupacte (*Chants de*), 117.
Néarque, 633.
Néophron, 328.
Nestorios, 801.
Nicolas de Damas, 704.
Nicomachos de Gérasa, 778.
Nikétès de Smyrne, 758.
Noces (*les*) *de Thétis et de Pélée*, 116.
Nome : primitif, 127; au V^e s., 592.
Nonnos, 803.

O

Oaristys (*l'*), 663.
Odyssée (*l'*), 48.
Œdipodie (*l'*), 78; de Kinéthon 117.
Œnomaos de Gadara, 780.
Olen, 6.
Olympiodore, historien, 797.
Olympiodore, néoplatonicien, 801.
Onésicrite, 628.
Oppien, 772.

Oracles sibyllins, **804.**
Origène, 787.
Orion, 795.
Orphée, 5; 218.
Orphiques (poèmes), **804.**
Orphisme, 218.

P

Pamphila, 705.
Pamphile de Césarée, 788.
Pamphilos, grammairien, **711.**
Pamphôs, 6.
Panétios, 692.
Panyasis, 601.
Parménide d'Elée, **222; 228.**
Parodie (la), 600.
Parthénée (le), 180.
Parthénios de Nicée, 676.
Paul le Silentiaire, 805.
Pausanias, 753.
Péan, 9; 132; 179.
Périclès, 407.
Périégètes (les), 633.
Phalliques (chants), 333; phallophores, 335.
Phanoclès, 646.
Phanodème, 450.
Phédon d'Elis, 453.
Phérécratès, 348.
Phérécyde de Léros, **234.**
Phérécyde de Syros, **220.**
Philémon, 586.
Philétas, 645.
Philippe de Thessalonique, 718.
Philistion, 718.
Philistos, 445.
Philochoros, 626.
Philoclès, 328.
Philodème, 692.
Philon, 709.
Philostrate (les), 769.
Philoxène de Cythère, **597.**
Phocéide (*la*), **75.**
Phocion, 540.
Phocylide, 156.
Phœbammon, 6.
Phormis ou Phormos, 337.
Phrynichos, atticiste, 777.
Phrynichos, poète comique, 382.
Phrynichos, poète tragique, 245.
Phrynis, 596.
Phylarque, 629.
Pigrès, **84.**
Pindare, 198.
Pisandre de Rhodes, **81.**
Platon, poète comique, 382.
Platon, philosophe, 469.
Plotin, 780.
Plutarque de Chéronée, 729.
Plutarque, néoplatonicien, **801.**
Polémon, périégète, 633.
Polémon, philosophe, 489.
Polémon, sophiste, 758.
Pollux, 777.
Polyænos, **754.**
Polybe, 680.
Porphyre, 782.
Portique (le), 608 (note 1).
Posidippe de Cassandréa, 586.
Posidippe, poète épigrammatique, 648.
Posidonios, 692.
Pratinas, 246.
Praxagoras, **796.**
Préceptes (*les*) *de Chiron*, **105.**
Priscos, 797.
Prise d'Ilios (*la*), 79.
Prise d'Œchalie (*la*), 75.
Proclos, néo platonicien, 801; Proclos et le cycle épique, 73.
Procope, 797.
Prodicos de Céos, **416.**
Protagoras, 410; 413.
Ptolémée, géographe, 718.
Ptolémée, fils de Lagos, historien d Alexandre, 625.
Pyrrhon, 614.
Pyrrhus, roi d'Epire, 625.
Pythagore, 222.
Pythéas, géographe, 633.

Q

Quadratus, 785.
Quintus de Smyrne, 802.

R

Rapsodes, **76.**
Retours (*les*), 80.
Rhésos, tragédie, 330.
Rhétorique sicilienne, 408.
Rhianos, 675.
Rhinton, 650.

Roman (le), 773. Cf. Contes milésiens.
Rufus d'Ephèse, 779.

S

Sappho, 168.
Scolie : origines, 164 ; au v^e^ et au iv^e^ s., 598.
Scopélien, 758.
Scylax de Caryanda, 231.
Sept Sages (les), 219
Sextius (les deux), 708.
Sextus Empiricus, 780.
Simmias, 648.
Simonide d'Amorgos, 140.
Simonide de Céos, 192.
Simplicius, 802.
Socrate, historien, 824.
Socrate, philosophe, 423.
Solon, 145.
Sophistique : ancienne, 409 ; nouvelle, 755.
Sophocle, 284.
Sophron, 341.
Soranos, 779.
Sosibios, 626.
Sotadès, 649.
Sotion d'Alexandrie, 635.
Sotion, pythagoricien, 708.
Sozomène, 824.
Speusippe, 489.
Stasinos, 80.
Stésichore, 186.
Stésimbrote de Thasos, 417.
Stilpon de Mégare, 607.
Stobée, 796.
Stoïcisme, 607.
Strabon, 700.
Strabon de Lampsaque, 507.
Sublime (traité du), 716.
Susarion, 336.
Synésios, 800.
Syrianos, 801.

T

Tables iliaques, 73.
Tatien, 785.
Télégonie (*la*), 117.
Thalès, 221.
Thalétas, 179.
Thamyris, 6.
Théâtre : organisation matérielle, 252.
Thébaïde (*la*), poème cyclique, 79. Cf. Antimaque.
Thémistios, 790.
Thémistocle, 407.
Théocrite, 651.
Théodecte, 330.
Théodore de Byzance, rhéteur, 514.
Théodore de Cyrène, philosophe, 606.
Théodore de Gadara et les « Théodoréens », 711.
Théodore de Mopsueste, 823.
Théodoret ; 820, son *Hist. ecclés.*, 824 ; ses écrits apologétiques, 825.
Théognis, 151.
Théogonie (*la*) hésiodique, 106.
Théon, grammairien, 711.
Théophile d'Antioche, 785.
Théophraste, 507.
Théopompe, 448.
Théséide (*la*), 75.
Thespis, 241.
Thrasymaque de Chalcédoine, 513.
Thrène (le), 9 ; 132.
Thucydide, 430.
Timée, 630.
Timocréon de Rhodes, 214.
Timon le Sillographe, 614.
Timosthène, 633.
Timothée de Milet, 396.
Titanomachie (*la*), 117.
Tragédie : origines, 236 ; structure, 255.
Travaux et Jours, 94 ; *Grands travaux*, 105.
Tryphiodore, 804.
Tynnichos de Chalcis, 214.
Tyrannion, 691.
Tyrtée, 141.

V

Vers d'or, 708.

Xénophon d'Ephèse, 774.

X

Xanthos de Lydie, 234.
Xénarque, mimographe, 341.
Xénocrate, médecin, 779.
Xénocrate, philosophe, 480.
Xénophane, 222 ; 226.
Xénophon d'Athènes, 454.

Z

Zénodote d'Ephèse, 636; Zénodote et le cycle, 73.
Zénon d'Elée, 228.
Zénon de Kition, 607.
Zosime, 797.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I

LES ORIGINES

I. La race. Son origine et sa formation. — II. Premières créations du génie grec. Traditions légendaires les chanteurs thraces, Orphée, Musée, etc.; la poésie délienne, Olen. Hymnes primitifs. — III. Indices historiques de l'existence d'une poésie primitive. — IV. Formes les plus anciennes de la poésie narrative. — V. Autres formes de poésie. Origines du lyrisme..... 1

CHAPITRE II

DÉBUTS DE L'ÉPOPÉE HÉROIQUE : HOMÈRE ET LES HOMÉRIDES

I. Essor de la poésie épique dans la Grèce d'Asie après l'émigration. — II. Période éolienne; période ionienne. Smyrne, Chios. — III. Homère. — IV. Les aèdes et leur public. Récitations épiques. — V. Étendue des récits épiques. Vue générale sur la formation des grandes épopées. — VI. Transmission des chants épiques. Les Homérides. Durée de la période épique. — VII. Caractères généraux de l'art épique..... 11

CHAPITRE III

L'ILIADE ET L'ODYSSÉE

I. Importance particulière de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. — II. Priorité de l'*Iliade*. Le sujet. Analyse du poème. — III. Aspect général du poème. Unité et disparates. Sa formation. — IV. Beauté d'ensemble de l'*Iliade*. Étendue et

variété. Harmonie générale. — V. Caractère religieux et héroïque. Naïveté de croyance. Les dieux et les hommes. Idéal et réalité. Moralité du poème. — VI. Forme du poème. Discours, récits, descriptions. Le style et la langue de l'*Iliade*. — VII. La seconde épopée grecque. Sujet de l'*Odyssée*. Analyse du poème. — VIII. Structure du poème. Son unité. Sa formation. — IX. Beauté d'ensemble. Étendue et variété. Progression de l'intérêt. Quelque monotonie dans l'invention. — X. La religion de l'*Odyssée*. Le merveilleux. Progrès du réalisme dans certaines parties. De quelques personnages. Moralité du poème. — XI. Forme de l'*Odyssée*. Style et langue. — XII. Conclusions sur les deux poèmes homériques. Les deux poèmes et leur temps. Leur influence..... 26

CHAPITRE IV

ÉPOPÉES CYCLIQUES ET RAPSODES

I. L'épopée après Homère. Le cycle. — II. Diffusion des chants épiques. Les rapsodes. — III. De quelques épopées héroïques en particulier. — IV. Pisandre de Rhodes. — V. Les hymnes et les épigrammes homériques. —VI. Parodies de l'épopée. Le *Margitès*, la *Batrachomyomachie*, etc. Fin de l'épopée héroïque..... 71

CHAPITRE V

HÉSIODE ET LA POÉSIE HÉSIODIQUE

I. La poésie didactique. Ses origines. — II. Hésiode. — III. Le poème des *Travaux et Jours*. Sa composition. — IV. Le poète principal. Sa philosophie. Son mérite poétique. Sa langue. — V. Autres poèmes moraux et techniques. — VI. La *Théogonie*. Sujet du poème. Son unité et sa composition. L'auteur et la date. — VII. Mérite de la *Théogonie*. Sa langue. — VIII. Autres poèmes hésiodiques du genre généalogique. Les *Catalogues*, les *Eées*, l'*Ægimios*, etc. Épisodes détachés : le *Bouclier d'Héraclès*, etc. — IX. Les représentants secondaires de la poésie généalogique..... 87

CHAPITRE VI

LE LYRISME : CARACTÈRES GÉNÉRAUX

I. Causes du développement de la poésie lyrique. — II. Caractères essentiels de la forme lyrique. — III. Le pre-

mier genre lyrique savant : le *nome;* Olympos et Terpandre. — IV. Les formes semi-lyriques : l'élégie et l'iambe. — V. Les genres lyriques proprement dits..... 119

CHAPITRE VII

L'ÉLÉGIE ET L'IAMBE

I. Observations préliminaires. — II. Callinos. — III. Archiloque. — IV. Simonide d'Amorgos. — V. Tyrtée. — VI. Mimnerme. — VII. Solon. — VIII. Théognis. — IX. Phocylide. — X. L'épigramme. — XI. Hipponax..... 134

CHAPITRE VIII

LA POÉSIE MÉLIQUE

I. La poésie « mélique ». — II. L'île de Lesbos et le lyrisme semi-populaire. — III. Les scolies de Terpandre. — IV. Alcée. — V. Sappho. — VI. Anacréon. — VII Poèmes dits « anacréontiques ». — VIII Le lyrisme d'apparat : vue d'ensemble. — IX. Thalétas. — X. Alcman; le *parthénée*. — XI. Arion; le *dithyrambe*. — XII. Stésichore; l'*hymne héroïque* et la « triade ». — XIII. Ibycos; l'*encomion*. — XIV. Les grands maîtres du lyrisme choral : Simonide. — XV. Pindare. — XVI. Bacchylide. — XVII. Les poètes secondaires..... 160

CHAPITRE IX

LES DÉBUTS DE LA PHILOSOPHIE ET DE L'HISTOIRE; LA PROSE

I. La prose et l'esprit scientifique. — II. Signes précurseurs de l'esprit nouveau. — III. Hésitation entre la prose et la poésie. — IV. Les doctrines philosophiques. — V. L'art d'écrire chez les philosophes prosateurs. — VI. L'art d'écrire chez les philosophes poètes. — VII. Les « logographes »; vue d'ensemble. — VIII. Principaux écrivains de ce groupe..... 216

CHAPITRE X

ORIGINE ET ORGANISATION DU DRAME TRAGIQUE

I. Le culte de Dionysos au VII^e^ et au VI^e^ siècle; ses deux traits essentiels : 1° exaltation des sentiments; plaintes et réjouissances; 2° caractère mimique des fêtes dionysiaques. Le culte des héros. — II. Dithyrambe et chants

« tragiques » dans le nord du Péloponnèse. — III. Thespis. Création de la tragédie primitive. Institution des concours tragiques à Athènes. — IV. Successeurs de Thespis. Chœrilos et Phrynichos. — V. Le drame satyrique. Pratinas. — VI. Organisation des concours tragiques au v^e^ siècle. — VII. Structure de la tragédie. Ses parties. — VIII. Marche de l'action. Les unités. — IX. Les personnages et le chœur 236

CHAPITRE XI

ESCHYLE

I. La personne d'Eschyle, son génie. — II. Son œuvre. Ses rapports avec l'épopée. Structure tétralogique. — III. Pièces subsistantes. — IV. Inventions d'Eschyle. Sa conception du drame. Le sentiment religieux. — V. Suite des inventions d'Eschyle. Développement de l'élément dramatique. Structure de l'action. — VI. Les sentiments et les caractères. La liberté humaine. Relations des personnages entre eux. — VII. Le lyrisme d'Eschyle; sa langue. — VIII. Ce qu'Eschyle a fait pour la tragédie..... 264

CHAPITRE XII

SOPHOCLE

I. L'homme, son caractère et son génie. — II. L'œuvre de Sophocle; ses tragédies subsistantes. — III. Innovations de Sophocle; l'intérêt humain mis au premier plan; abandon de la trilogie liée; le troisième acteur, développement de l'action. — IV. Les personnages. Vérité idéale des caractères. Limite de variations des volontés et des sentiments. Moralité du théâtre de Sophocle. — V. Le chœur. Son rôle. Le lyrisme de Sophocle. — VI. Sophocle écrivain. Son influence..... 284

CHAPITRE XIII

EURIPIDE. — FIN DE L'ÉVOLUTION DE LA TRAGÉDIE

I. Rôle d'Euripide. Sa vie et son caractère. Son génie. — II. Son œuvre. Pièces subsistantes. — III. Conception nouvelle du drame. Variété et pathétique. Structure de l'action. Prologues et dénouements. — IV. Les personnages. La

volonté et la passion. Réalisme et idéalisme. La société contemporaine dans le théâtre d'Euripide. — V. Le lyrisme d'Euripide. — VI. Le style d'Euripide. — VII. Fin de l'évolution de la tragédie..... 305

CHAPITRE XIV

ORIGINES DE LA COMÉDIE

I. Premières formes de la comédie. Les chants phalliques et le comos dionysiaque. La prétendue comédie dorienne et mégarienne. Susarion, Myllos, Méson. — II. La comédie sicilienne. Épicharme. — III. Origines du mime sicilien. Sophron et Xénarque. — IV. Débuts de la comédie attique. Les concours de comédie. Premiers poètes de la comédie ancienne. Cratinos. — V. Formes et organisation des représentations comiques à Athènes. — VI. Structure de la comédie. — VII. Nature de l'action et des personnages dans la comédie du v^e^ siècle. Son esprit. Définition de la comédie dite ancienne. Sa langue..... 332

CHAPITRE XV

ARISTOPHANE ET SES CONTEMPORAINS

I. Vie d'Aristophane et son œuvre. Pièces subsistantes. — II. Tendances générales d'Aristophane. Ses vues politiques, sociales, littéraires. Sa religion. — III. De l'invention dramatique chez Aristophane. Ses sujets et sa conception de l'action. — IV. Les personnages. Leur double caractère, idéal et réel. — V. Le lyrisme d'Aristophane. Sa langue. — VI. Contemporains d'Aristophane. Eupolis. Fin de la comédie ancienne..... 361

CHAPITRE XVI

LA PROSE IONIENNE CLASSIQUE : HÉRODOTE, HIPPOCRATE, ETC.

I. Vue d'ensemble. — II. Hérodote ; sa vie, son œuvre. — III. La science d'Hérodote. — IV. L'art d'Hérodote. — V. Ion de Chios. — VI. Ctésias. — VII. Philosophie : Démocrite. — VIII. Médecine : Hippocrate..... 385

CHAPITRE XVII

LA SOPHISTIQUE ET LA RHÉTORIQUE : ANTIPHON ; SOCRATE

I. Formation de la prose attique. — II. La rhétorique sici-

lienne. — III. La sophistique. — IV. Les principaux sophistes : Protagoras. — V. Gorgias. — VI. Sophistes de second rang. — VII. Antiphon. — VIII. Socrate..... 406

CHAPITRE XVIII

THUCYDIDE ET SES SUCCESSEURS

I. Thucydide ; sa vie ; son œuvre. — II. La science de Thucydide. — III. L'art de Thucydide. — IV. Imitateurs de Thucydide : Xénophon ; Philistos. — V. Historiens disciples d'Isocrate ; Éphore. — VI. Théopompe. — VII. Les auteurs d'*Atthides* ; Énée « le Tacticien »..... 430

CHAPITRE XIX

LA PHILOSOPHIE ATTIQUE

I. Les disciples de Socrate. — II. Xénophon ; sa vie et ses œuvres ; caractère général de son talent. — III. Ses écrits socratiques. — IV. Ses écrits politiques et militaires. — V. Ses écrits historiques. — VI. Conclusion ; la *Cyropédie*. — VII. Platon ; sa vie et son œuvre. — VIII. La doctrine platonicienne. — IX. L'art du dialogue dans Platon. — X. Les personnages et les caractères. — XI. Le style de Platon. — XII. La composition des dialogues. — XIII. L' « Académie » après Platon. — XIV. Aristote ; sa vie ; immensité de son œuvre. — XV. Principes de la philosophie d'Aristote. — XVI. Coup d'œil sur l'ensemble de ses ouvrages ; classification sommaire. — XVII. De quelques théories d'Aristote. — XVIII. Aristote écrivain ; conclusion. — XIX. Le « Lycée » après Aristote ; Théophraste..... 452

CHAPITRE XX

L'ÉLOQUENCE ATTIQUE

I. L'évolution de l'éloquence au IVe siècle. — II. Les maîtres de rhétorique. — III. L'éloquence judiciaire ; Andocide. — IV. Lysias et l'art des « logographes ». — V. Isée. — VI. L'éloquence d'apparat : Isocrate : sa vie et son œuvre. — VII. Les discours d'Isocrate ; la « période oratoire ». — VIII. Ses théories sur l'éducation. — IX. L'éloquence politique ; vue d'ensemble. — X. Démosthène ; sa vie ; son œuvre. — XI. Les plaidoyers civils de

Démosthène. — XII. L'éloquence politique de Démosthène : caractères généraux de l'homme d'Etat et de l'orateur. — XIII. Principaux discours de Démosthène ; conclusion. — XIV. Eschine. — XV. Hypéride. — XVI. Lycurgue. — XVII. Dinarque. — XVIII. Démétrios de Phalère. Conclusion sur l'éloquence attique..... 512

CHAPITRE XXI

LA COMÉDIE AU IVe SIÈCLE

I. Vue générale. Division traditionnelle en comédie moyenne et comédie nouvelle. — II. Période de transition. Essais d'une comédie non politique. Ses caractères. — III. Poètes de la période de transition. Antiphane et Alexis. — IV. Achèvement de la comédie nouvelle ; ses caractères propres. — V. Les maîtres de la comédie nouvelle. Philémon et Ménandre..... 573

CHAPITRE XXII

LA POÉSIE HORS DU THÉATRE AU Ve ET AU IVe SIÈCLE

I. Persistance des genres poétiques anciens au ve et au IVe siècle. — II. Transformation du lyrisme au ve siècle. Le dithyrambe et le nome. Représentations lyriques. — III. Principaux poètes de dithyrambes et de nomes au ve et au IVe siècle. — IV. Autres genres lyriques. L'élégie et l'iambe. — V. L'épopée au ve et au IVe siècle. Panyasis ; Antimaque ; Chœrilos..... 591

CHAPITRE XXIII

LA PHILOSOPHIE AU IVe ET AU IIIe SIÈCLE

I. Athènes et la philosophie. — II. Les écoles de second ordre. — III. Le stoïcisme ; Zénon ; Cléanthe ; Chrysippe. — IV. Epicure et l'épicurisme. — V. Pyrrhon et le scepticisme ; Timon le « Sillographe ». — VI. La « moyenne » et la « nouvelle » Académie ; Arcésilas et Carnéade..... 605

CHAPITRE XXIV

LA RHÉTORIQUE ET L'ÉRUDITION APRÈS ALEXANDRE (DE 300 A 150 ENVIRON)

I. L'hellénisme après Alexandre ; les nouvelles capitales intellectuelles : Alexandrie, Pergame, Antioche, etc. —

II. La rhétorique. — III. L'histoire. — IV. La géographie. — V. Histoire de la philosophie, des lettres, des beaux-arts. — VI. Philologie et grammaire. — VII. Technologie. — VIII. Littérature semi-romanesque. — IX. Littérature judéo-grecque et littérature apocryphe..... 618

CHAPITRE XXV

LA POÉSIE ALEXANDRINE

I. L'alexandrinisme dans la poésie; vue d'ensemble. — II. Philétas de Cos et son groupe; l'élégie amoureuse. — III. Asclépiade de Samos et l'épigramme ; Léonidas de Tarente. — IV. Les réalistes : Sotadès, Rhinton, etc. ; le « mime » : Hérodas. — V. Théocrite et l'« idylle ». — VI. Imitateurs de Théocrite. — VII. La poésie académique. — VIII. Callimaque. — IX. Aratos. — X. Apollonios de Rhodes. — XI. Lycophron.— XII. Les derniers poètes épiques, didactiques et élégiaques. — XIII. Suite de l'« épigramme » : Méléagre; les *Anthologies*..... 642

CHAPITRE XXVI

POLYBE ET LES DERNIERS ALEXANDRINS

I. La Grèce et Rome. — II. Polybe; sa vie, son œuvre. — III. Objet que s'est proposé Polybe : son histoire est « générale » et « pragmatique ». — IV. La science de Polybe. — V. L'art de Polybe. — VI. Conclusion sur Polybe. — VII. L'histoire après Polybe. — VIII. Sciences diverses. — IX. La philosophie. — X. La rhétorique..... 679

CHAPITRE XXVII

D'AUGUSTE A DOMITIEN

I. Vue d'ensemble de la période de l'Empire. — II. Caractère général de la littérature grecque, d'Auguste à Domitien. — III. L'historiographie grecque à Rome. Diodore de Sicile. — IV. Suite de l'historiographie. Denys d'Halicarnasse. Strabon. Historiens secondaires. — V. L'histoire juive sous les Flaviens. Flavius Joseph. — VI. La philosophie. Pythagoriciens et Stoïciens. Première ébauche du Néoplatonisme : Philon le Juif. — VII. Grammaire, rhétorique et critique littéraire. Denys d'Halicarnasse et Cécilius. — VIII. La poésie au Ier siècle..... 694

CHAPITRE XXVIII

LA RENAISSANCE HELLÉNIQUE
DE NERVA A LA MORT DE DIOCLÉTIEN

I. Vue d'ensemble. Causes et caractères de la renaissance hellénique.— II. Épanouissement de la philosophie morale après Domitien. Épictète. — III. Dion Chrysostome. — IV. Plutarque. Sa vie et ses écrits.— V. Caractères généraux de l'œuvre de Plutarque. — VI. Plutarque philosophe et moraliste. — VII. Plutarque historien. Les *Vies parallèles*. Conclusion sur son œuvre. — VIII. Marc-Aurèle. — IX. L'histoire. Arrien et Appien. — X. Suite de l'historiographie. Dion Cassius. Hérodien. — XI. Érudits et collectionneurs. Pausanias. *Bibliothèque* d'Apollodore. Diogène Laërce. — XII. La sophistique. Ses origines. Aperçu de son histoire au IIe et au IIIe siècle. — XIII. Ælius Aristide et Maxime de Tyr. — XIV. Lucien. Sa vie et ses écrits Son rôle et son talent. — XV. Ses créations littéraires. — XVI. Alciphron. Les Philostrate. Elien. — XVII. La poésie. Oppien. Babrius. — XVIII. Le roman. — XIX. La rhétorique et la grammaire. — XX. La philosophie et la science avant le Néoplatonisme. Ptolémée. Galien. Sextus Empiricus. — XXI. Le Néoplatonisme. Plotin et Porphyre. — XXII. Débuts et progrès de la littérature chrétienne au IIe et au IIIe siècle. Les apologistes. Les docteurs : Clément d'Alexandrie ; Origène; Hippolyte..... 719

CHAPITRE XXIX

LA FIN DE L'HELLÉNISME

I. Dernier éclat de la sophistique au IVe siècle. Himérios, Thémistios, Libanios. — II. L'empereur Julien. — III. Derniers sophistes. Rhétorique, grammaire, lexicologie. — IV. L'histoire profane dans les derniers siècles. — V. La philosophie. Fin du Néoplatonisme. Jamblique. Synésios. Proclos. — VI. La poésie des derniers siècles. Quintus de Smyrne. Nonnos et son école. L'*Anthologie*. — VII. La littérature chrétienne. Son essor au IVe siècle.

— VIII. L'éloquence chrétienne. Athanase d'Alexandrie. — IX. Les Cappadociens. Basile, Grégoire de Nazianze, Grégoire de Nysse. — X. Jean Chrysostome. — XI. Fin de l'éloquence religieuse. — XII. Autres écrivains chrétiens. Apologistes, docteurs, historiens. — XIII. Conclusion.... 789

EXTRAIT DU CATALOGUE DES OUVRAGES CLASSIQUES

DE LA

Librairie A. FONTEMOING

Manuel d'Histoire de la Littérature Grecque, à l'usage des Lycées et Collèges, par Alfred Croiset, Membre de l'Institut, Doyen de la Faculté des Lettres de Paris, et Maurice Croiset, Professeur de Littérature Grecque au Collège de France. 1 vol. in-18, relié toile anglaise, d'environ 850 pages..... 6 fr. »

Manuel d'Histoire de la Littérature Latine, à l'usage des Lycées et Collèges, par Ph. Fabia, Professeur à la Faculté des Lettres de Lyon. 1 vol. in-18, relié toile anglaise, d'environ 800 pages..... *Sous presse.*

Histoire de la Langue Française, ses origines et son développement jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle. 2^e^ édition, revue et corrigée à l'usage des classes de Troisième et de Seconde, par Arthur Loiseau, Docteur ès lettres, Professeur honoraire de l'Université. 1 vol. in-18 jésus. 4 fr. 50

Histoire de la Littérature Portugaise, depuis ses origines jusqu'à nos jours. 2^e^ édition, par Arthur Loiseau, Docteur ès lettres, Professeur honoraire de l'Université. 1 vol. in-18 jésus..... 3 fr. 50

Histoire abrégée des principales Littératures de l'Europe ancienne et moderne, avec tableaux et sommaires. 2^e^ édition, par L. Buron, Professeur de Belles-Lettres. 1 vol. in-18 jésus..... 3 fr. 50

Mémoires de Littérature ancienne, par Émile Egger, Membre de l'Institut. 1 vol. in-8°..... 5 fr. »

Mémoires d'Histoire ancienne et de Philologie, par Émile Egger, Membre de l'Institut. 1 vol. in-8° avec planches..... 5 fr. »

Mythologie Grecque et Romaine. Introduction facile et

méthodique à la lecture des poètes. 14e édition, revue et corrigée par Jean HUMBERT, Correspondant de l'Institut. 1 vol. in-12 cartonné..... 2 fr. »

Précis de Prosodie et Métrique Grecque et Latine, par Henri BORNECQUE, Docteur ès lettres, Maître de Conférences à l'Université de Lille, avec une préface de M. Gaston BOISSIER, Secrétaire perpétuel de l'Académie française. 1 vol. in-12, relié toile anglaise..... 2 fr. 50

Théorie de la Déclinaison des noms en Grec et en Latin, d'après les principes de la philologie comparée, par CHAIGNET, Recteur honoraire de l'Académie de Poitiers. 1 vol. in-8°..... 6 fr. »

Syntaxe Latine nouvelle, abrégée pour l'usage des classes, par E. LABBÉ, Professeur honoraire au Lycée Saint-Louis. 1 vol. in-12 cartonné..... 2 fr. »

Le Génie Latin. La Race; le Milieu; le Moment; les Genres, par G. MICHAUT, Professeur de Littérature Latine à Fribourg (Suisse). 1 vol. in-16..... 5 fr. »

Lexique des Antiquités Romaines, rédigé sous la direction de M. René CAGNAT, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, par M. GOYAU, ancien Membre de l'École française de Rome, 2e tirage. 1 beau vol. gr. in-8° raisin, illustré de 365 dessins inédits, 8 hors texte, un plan de Rome et une planche en couleurs..... 7 fr. »

Lexique des Antiquités Grecques, par Pierre PARIS, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux. 1 beau vol. gr. in-8° raisin, illustré de nombreux dessins inédits..... 10 fr. »

Histoire de la Grèce, sous la domination romaine. 2e édition, revue et augmentée, par L. PETIT DE JULLEVILLE, Prof. à la Faculté des Lettres de Paris. 1 vol. in-18.. 3 fr. 50

Histoire de France élémentaire, par PLA, Inspecteur de l'Instruction primaire. In-18 cartonné..... 0 fr. 90

Lectures Historiques, par RAFFY (classe Philo.: 4 fr.); chaque autre classe..... 3 fr. »

Lectures Géographiques, par RAFFY, en 3 volumes; chaque. 3 fr. »

César (Jules). Guerre des Gaules, traduction nouvelle avec notes, par Justin BELLANGER. 1 beau vol. in-12. 5 fr. »

Horace. Etude psychologique et littéraire, par Jules POIRET,

la littérature
26645

Croiset, A. - Manuel d'histoire de la littérature grecque.

PONTIFICAL INSTITUTE
OF MEDIAEVAL STUDIES
59 QUEEN'S PARK
TORONTO 5, CANADA

26645